



Departamento de Letras

Tesis de Licenciatura en Letras

**La enfermedad de Fedra en *Hipólito* de Eurípides:
Tradicón e innovación**

Prof. Daniela Martinez Sangregorio

Directora: Dra. Lidia Gambon (UNS)

Codirectora: Lic. María Laura Turcatti (UNMdP)

Mar del Plata

diciembre de 2022

Argentina

Un gracias inmenso a...

Dios, por la posibilidad de estudiar;

Margarita, Daniel y Pablo, mis papás y mi hermano, por su amor y apoyo incondicional;

la Dra. Lidia Gambon, cuyo tiempo es fundamental para guiarme; su compromiso, amabilidad, generosidad y paciencia, en el devenir del aprendizaje de este trayecto, como un faro, hicieron que esta tesis pudiese llevarse a cabo enseñándome y siendo ejemplo para autocorregirme;

la Lic. María Laura Turcatti, por avalar y acompañarme en éste y anteriores proyectos, cuyas atentas sugerencias sobre mi escritura siempre me ayudan a crecer académicamente;

todos los profesores que me formaron e incentivaron, entre ellos, el Dr. Marcos Ruvituso;

mis amigos, luces acompañando esta tesis desde el principio;

mis abuelos y abuelas, quienes me acercaron a la literatura, desde la oralidad, con sus narraciones, recitaciones y debates;

Τρ.- ἤδιστον, ὦ παῖ, ταῦτόν ἀλγεινόν θ' ἅμα.

No.- Lo más dulce, niña, y al mismo tiempo, doloroso.

E. Hipp. v. 348

Índice

Introducción / 1

Capítulo I. El contexto de *Hipólito* y el tratamiento del mito / 5

I. 1. La obra en su contexto / 5

I.2. El tratamiento del mito / 7

I.3. La importancia del motivo de Putifar / 9

I. 4. Las dos versiones de *Hipólito* de Eurípides y *Fedra* de Sófocles / 11

I. 4. a. *Hipólito velado* / 11

I.4. b. *Fedra* de Sófocles / 13

I.4. c. Reelaboración del personaje de Fedra en *Hipólito* / 15

I. 5. El origen cretense de Fedra / 17

Capítulo II. La reelaboración de motivos líricos en la *nósos érotos* de Fedra / 21

II.1. Una fuerza externa / 23

II.2. La guerra y el dolor / 31

II: 3. Los síntomas: la astenia y la pérdida de la voz / 36

II. 4. La locura / 42

Capítulo III. El *phármakon* / 51

III. 1. La ambigüedad del *phármakon* / 53

III.1. a ¿Remedio o veneno? / 53

III.1. b El valor mágico y el destructivo / 56

III.1.c. La relación entre la magia y la retórica / 59

III. 2. El sentido metafórico de la nodriza y el literal de Fedra / 61

Capítulo IV. La tablilla de inculpación, un *katádesmos* erótico / 68

IV.1. La planificación del *katádesmos* erótico / 71

IV.2. La operatividad del *katádesmos* / 77

Conclusiones / 85

Bibliografía / 89

Introducción

El amor o el deseo es un tópico que ha sido tratado desde múltiples perspectivas en la literatura y en el arte. En tanto sentimiento movilizador en la vida, ha motivado a los artistas a lo largo de la historia; y los antiguos griegos, quienes constantemente se preguntaron acerca de las cuestiones que preocupaban al ser humano, no lo dejaron de lado. Así, en el presente trabajo final de grado, focalizaremos *Hipólito* de Eurípides y analizaremos el tema de la νόσος ἔρωτος (“enfermedad del amor”) de Fedra. Tendremos en cuenta para ello que la enfermedad es una de las formas y de las metáforas que se relacionaban en la Antigüedad con la pasión amorosa. Su configuración presenta antecedentes en la poesía arcaica griega que la tragedia reelabora de un modo singular.

Importa destacar que la obra que examinaremos es la segunda versión del mismo mito llevada por Eurípides a escena. En ella, Afrodita idea un plan para castigar a Hipólito por no reverenciarla. Para ello, hace que Fedra —esposa del padre del joven— se enamore de él y sufra en silencio esa pasión amorosa bajo la forma de una enfermedad que, una vez revelada, trae consecuencias terribles para ella, Hipólito y toda la casa de Teseo. El hecho de que se trate de la segunda versión de un mismo segmento mítico —lo que suele considerarse inusual en el poeta trágico— subraya notoriamente la importancia del tema de la enfermedad, que Eurípides elabora de modo diferente en la nueva representación. La reelaboración pretende remarcar, en consonancia con nuestra hipótesis, la condición de víctima de la reina, y al mismo tiempo, cuestionarla.

Ella es víctima en tanto que la mayor responsabilidad de su deseo y de sus acciones la posee Afrodita, pero la esposa de Teseo es, a su vez, responsable de aceptar procurarse un remedio (φάρμακον) para su mal y de escribir una tablilla para el rey. Mediante ambos elementos, el *phármakon* y la tableta, por ende, veremos que se pone en duda la moralidad de la noble esposa del padre de Hipólito.

Varios críticos abordaron ya el tópico de la *nósos érotos* en *Hipólito*, y la bibliografía que iremos referenciando a lo largo de la tesis dará cuenta de ello y de cómo se vincula con nuestra hipótesis. Destacamos especialmente, en esta introducción, por su relevancia lexical y porque ayuda a reforzar la hipótesis de la que partimos, el trabajo reciente de Antonio López Férez (2020), que estudia la presencia del vocablo *éros* en Eurípides y concluye, a partir de ello, que *Hipólito* es la tragedia en la que en más ocasiones aparece el término con sentido erótico o aludiendo al dios del amor, lo que pone de relieve la

importancia del tema, y refuerza que la *nósos érotos* es el hilo conductor y *leitmotiv* de la pieza.

Para nuestro trabajo, partimos de esta conclusión y de la hipótesis de que el poeta, en *Hipólito*, retoma la tradición de la *nósos érotos* presente en la lírica arcaica resignificándola. Leemos, así, imágenes y tópicos de la tradición reelaborados en función de su inclusión en el género dramático. Entonces, la enfermedad de Fedra incorpora elementos de la tradición (*e.g.* el tópico de la mirada, el agujón, la *manía*, entre otros), y elementos novedosos (la conjunción de la enfermedad amorosa como patología y al mismo tiempo como lucha contra la enfermedad).

Nuestro objetivo principal, por lo tanto, será caracterizar la reelaboración del tópico de la enfermedad amorosa y su relación con la tradición poética lírica precedente. Señalaremos, también, cómo esos tópicos, al ser retomados y resignificados en la tragedia, resultan asociados por Eurípides, en la sintaxis de los hechos dramáticos, a otros elementos que se integran al mismo campo semántico de la enfermedad: los *phármaka* y la tablilla. Ello nos permitirá integrar los múltiples aspectos y temas que se imbrican en el drama y comprender las implicancias de la particular reelaboración eurípidea del mito.

Para nuestro análisis, dividiremos esta tesis en cuatro capítulos. El primero de ellos consistirá en una introducción al género trágico y a la obra, en el que no solamente la contextualizaremos, sino también referiremos al mito que aborda y a su tratamiento en otras versiones dramáticas. En el segundo, indagaremos cómo la *nósos érotos* se construye en Eurípides como una enfermedad involuntaria con antecedentes en la lírica. Es en la poesía lírica donde la experiencia erótica adquiere protagonismo temático, especialmente en sus aspectos traumáticos y violentos; y será de ella de la que se nutrirá el imaginario trágico para presentar al amor como un elemento contrario al orden en que se cimenta la construcción ideológica de la *pólis*. El capítulo abordará los distintos campos semánticos vinculados a la fuerza del *éros*, tanto en lo que refiere a la violencia de la pasión (“El amor como una fuerza externa al individuo”, “la guerra y el dolor”), como a los efectos que esa violencia desencadena en las víctimas, es decir los síntomas (“Los síntomas físicos: la astenia y la pérdida de la voz” y “la locura”).

En el capítulo tercero, nos centraremos en el motivo de los *phármaka* y la ambigüedad que tiene este término, cuando la nodriza pretende, con su propuesta “sanadora”, liberar a su señora del mal que la aqueja. La proyección de la moralidad en la segunda versión del drama parece recaer, por lo tanto, sobre la nodriza, lo que nos conduce a pensar que el poeta reconstruye a partir de ello la moralidad de Fedra. En el cuarto capítulo, nos

focalizaremos en la tableta que Teseo encuentra en las manos de su esposa, y por la que ésta culpa a su hijastro de un delito tan grave que es capaz de desatar la más terrible cólera en el rey. Considerarla como un κατάδεσμος (‘nudo mágico’) erótico nos conduce a pensar esta tablilla no solamente como un elemento que “encadena” y castiga al amado, sino, también, como un objeto que busca inhibir la posibilidad del joven de defenderse oralmente. De este modo, la reputación tanto de la reina como de los hijos —motivo de preocupación para la casa de Teseo y para Fedra—, luego de haber salido a la luz su deseo prohibido, quedaría, de algún modo, resguardada. En síntesis, el recorrido a través de los capítulos pondrá de manifiesto la integración de los tres temas —*nósos*, *phármaka*, *katádesmos* erótico— a partir de aquello que hemos definido como el eje vertebrador de la pieza.

El método de investigación a lo largo de todo nuestro análisis será el filológico. Entendemos este método como el estudio de la tragedia en el contexto cultural en el que surgió y teniendo en cuenta los aportes y herramientas de análisis que provienen de la antropología, la crítica literaria y textual.

En cuanto a los criterios metodológicos que seguimos en la tesis, en particular en el capítulo segundo, para el análisis de la presencia de los tópicos que se advierten en la lírica atenderemos, en primer lugar, al género o subgénero correspondiente (yambo, elegía, poesía mélica). Dentro de cada subgénero, citaremos a los poetas siguiendo un orden cronológico. Anticipamos de todos modos, al respecto, que la mayor presencia de tópicos se encuentra, como es esperable, en la poesía mélica, en especial la llamada (discutidamente) “poesía monódica” o poesía personal, donde el tópico objeto de estudio tiene una centralidad innegable.

Para el análisis de *Hipólito*, trabajaremos sobre el texto griego de la tragedia cuyas traducciones en todos los casos nos pertenecen. El destacado en el texto griego y/o en la traducción, en los casos en que aparezca, también nos pertenece. Utilizaremos la edición de Diggle (1984) para todas las citas, a excepción de que indiquemos lo contrario; y recurriremos asimismo a las ediciones comentadas de Barrett (1964), de Hamilton (1982) y de Roth (2015) para el análisis y para enriquecer nuestra traducción de la tragedia. En el caso de las restantes fuentes, para el abordaje de la tragedia fragmentaria eurípidea, recurrimos a la edición de Kannicht (*TrGF* 5), cuyas traducciones nos pertenecen; para los fragmentos de Sófocles, cuyas traducciones también nos pertenecen, recurrimos a la edición de Radt (*TrGF* 4). Cuando nos aboquemos al estudio de la tradición lírica, en cambio, mencionaremos en cada caso la edición del texto griego utilizada, la que diferirá

según los autores y géneros, y estará convencionalmente referenciada: W= West, en el caso de la poesía elegíaca y yambógrafa; C= Campbell, para Safo y Alceo; P= Page, para los restantes autores y géneros. En este caso, cuando la traducción no nos pertenezca, indicaremos al traductor, a excepción de que, por razones interpretativas, en algún pasaje se haga necesaria una traducción propia. Todas las ediciones y los diccionarios especializados consultados se especifican en la bibliografía. Los destacados en las fuentes o citas bibliográficas, cuando los hay, son nuestros.

Continuando con los criterios que vamos a utilizar, cuando mencionemos por primera vez un término directamente vinculado al análisis o al tema abordado, lo escribiremos con caracteres griegos y, posteriormente, lo transliteraremos. Con el mismo fin de facilitar la lectura y la comprensión del análisis textual, cuando repetidas veces mencionemos una misma palabra griega, ésta aparecerá transliterada (excepto en aquellos casos en que sea indispensable resaltar la morfología para la interpretación del análisis). Por otra parte, en las instancias en las que explicitemos las acepciones de un vocablo griego, las mencionaremos entre comillas y entre paréntesis. Algunas palabras frecuentes (y conocidas), como por ejemplo *éros*, cuando no requieran mayor explicación, serán directamente transliteradas.

En cuanto a la transliteración, seguiremos las normas de uso, aunque no diferenciaremos las sílabas largas y las breves. Respecto del acento, recurriremos al tipo de acento y sílaba acentuada en el término griego.

Capítulo I

El contexto de *Hipólito* y el tratamiento del mito

Previamente al inicio de nuestro análisis, en este capítulo inicial, nos abocaremos a una breve contextualización del género trágico y del mito de Hipólito, a fin de introducir elementos que retomaremos en nuestro trabajo y que resultan de relevancia para la hipótesis de la que partimos. Nuestro objetivo, en este capítulo propedéutico, será destacar el tratamiento particular del segmento mítico en calidad de variante vinculada a la *nósos érotos* de Fedra.

Señalamos, en nuestra introducción, que Eurípides en *Hipólito* presenta una variante del así llamado “motivo de Putifar” (que desarrollaremos en el punto I.3 del presente capítulo), lo que le permite poner el foco en la moralidad noble de la esposa del rey de Atenas. Este tema ha sido vinculado, a su vez, con la presentación anterior del mismo mito por parte del poeta. Por ello, también, es importante referir aquí al tratamiento dramático anterior del mito propiamente dicho, en las versiones previas de Sófocles (*Fedra*) y de Eurípides (*Hipólito* I, Ἰππόλυτος καλυπτόμενος o *Hipólito velado*). En estos dramas perdidos, ya se encuentran presentes (o no) algunos de los elementos que se integran a la nueva versión y que merecen señalarse, ya que serán los ejes de nuestro análisis: la *nósos érotos*, los *phármaka* y la tablilla.

I. 1. La obra en su contexto

La tragedia era un arte ya desarrollado para el 428 a. C., cuando la obra que nosotros analizamos se llevó a escena por vez primera en las Fiestas Dionisiacas.¹ Eurípides, en esta ocasión, con *Hipólito* ganó el primer premio junto a las otras dos piezas y el drama satírico que las acompañó. Con el mismo tema dramático, en una fecha presumiblemente anterior (cf. Gibert, 1997), otra representación suya sobre el mismo tema había sido considerada merecedora de censura. Este hecho, ya desde la propia referencia en la

¹ A propósito de las Grandes Dionisiacas, Mills (2002) proporciona una introducción que permite comprender sus aspectos centrales, al igual que Scodel (2014). Remitimos a esta bibliografía entre otra que puede encontrarse referenciada en estas mismas obras.

Hipótesis de Aristófanes de Bizancio, se ha vinculado al carácter de la protagonista y al modo en que revelaba abiertamente una pasión socialmente inadmisibile.

En la nueva versión, así como en la anterior, el poeta no hacía sino llevar al escenario, con la hija de Pasífae, a uno de sus tantos personajes femeninos singulares y otorgarle un protagonismo incluso mayor que el que el propio género les concedía a las mujeres, en una sociedad que Vidal-Naquet (1983), acertadamente, ha definido como un “club de hombres”. En el teatro, en efecto, las mujeres obtenían un protagonismo especial que no tenían (al menos no con tal magnitud) en la vida política de la ciudad, ya que en ella solamente participaban de acontecimientos religiosos y no se las consideraba ciudadanas. Estaban representadas políticamente por los hombres de su familia y no podían actuar autónomamente.²

Se ha insistido en los estereotipos femeninos que los atenienses del siglo V a. C. tenían en mente, como el de la mujer fuerte, peligrosa, destructiva de la sociedad y de la familia mediante su sexualidad. También, en el lugar que la tragedia ocupa, no sólo al dar voz a las mujeres silenciadas en la vida política, sino además al exponer el carácter abiertamente transgresor del género. Aunque hoy son admitidos los matices del binarismo sexual en el mundo griego antiguo en los estudios con enfoque de género, es importante resaltar que la tragedia, y en particular la tragedia de Eurípides, representó frecuentemente en escena a personajes femeninos en circunstancias en las que transgredían la ley, siendo víctimas o actuando contra las normas establecidas y precipitando las catástrofes o —como advertía Zeitlin (1996)— siendo “catalizadoras de crisis”.

Así, para el pensamiento ateniense, en particular, el género femenino podía verse como esencialmente destructivo de la sociedad masculina, en tanto se vinculaba a fuerzas irracionales que debían ser contenidas. La debilidad física de las mujeres se equiparaba a una debilidad moral y, por ello, se las consideraba carentes de autocontrol y propensas a los deseos físicos y emocionales.

² La bibliografía sobre la condición femenina en el antiguo mundo griego es ingente. Detallarla aquí escapa a los objetivos del trabajo. Sin embargo, para ampliar con un enfoque actualizado sobre su situación en el siglo V a. C., remitimos a Iriarte (2020). Mills (2002, pp. 13-14) recuerda que en Atenas la mujer estaba bajo el control de un *kýrios*, es decir un hombre que era su representante, decidía con quién debía casarse, y administraba su propiedad. Por su parte, Scodel sostiene que “excepto para la religión, las mujeres eran oficialmente invisibles. (...) La tragedia, sin embargo, sistemáticamente se ocupa de personas que no son estos ciudadanos adultos hombres” (2014, pp. 101-02). Y agrega: “La tragedia consistentemente presentaba mujeres en circunstancias en que los hombres no podían actuar por ellas (...), mujeres que transgreden la ley, (...) que son víctimas, (...) y que actúan contra las normas femeninas establecidas” (2014, p. 102).

Sin incurrir en anacronismos, como el de considerar a nuestro poeta un “feminista *avant la lettre*”, lo cierto es que se anticipan y se exponen en sus obras problemas de género; y que sus personajes buscan, con las acciones, trascender las limitaciones sociales que la sociedad masculina determinaba.³

Fedra parece responder, en líneas generales, al estereotipo negativo que la mujer poseía en el siglo V a. C.: un instrumento de Afrodita, aniquiladora de la sociedad al seducir a su hijastro, calumniarlo y conducirlo consigo misma a la muerte (Beltrametti, 2001, p. 101). Sin embargo, en *Hipólito*, la reina está enferma no sólo por el deseo que le inspira Cipris, sino también por la lucha que lleva a cabo voluntariamente contra esa pasión. Ello contribuye a atenuar, en algún sentido, su responsabilidad moral, volviéndola, en cierto punto, una víctima de los anhelos divinos de venganza.

Por otro lado, la presentación eurípidea del mito no sólo está atravesada por las cuestiones de género; *Hipólito* problematiza cuestiones que formaban parte de las reflexiones contemporáneas entre intelectuales, como los sofistas (entre ellas, las referidas a la existencia de los dioses, a la distinción apariencia/realidad, a la naturaleza de la virtud, etc.). Estas cuestiones se vuelven significativas al momento de repensar el sentido de los valores sociales y los aspectos vinculados al tema de la responsabilidad, como σωφροσύνη (‘castidad’, ‘medida’) o εὐκλεία (‘buena fama’), que tienen un impacto central en la reelaboración del mito en su nueva versión.

I.2. El tratamiento del mito

Partimos del supuesto, para la investigación, de que el drama antiguo (la literatura griega, podríamos decir) se sustenta en la tradición preexistente, sobre la cual el poeta trabaja e innova con modificaciones que son siempre significativas en relación con el mito. Con respecto al uso de la tradición y la innovación, Wright explica:

³ Goldhill (2008, pp. 112-13), examinando el tópico de la sexualidad, si bien aclara que la tragedia no refleja una visión griega directa, en su cuestionamiento disruptivo, lejos de ofrecer un punto de vista amónico, resalta las diferencias y tensiones de la sociedad. Específicamente, sostiene sobre Eurípides: “reviled by Aristophanes and others in both antiquity and modern days as a misogynist, hailed by many more recent writers as a feminist, Euripides brings to the fore many of the difficulties of description and evaluation that I have been discussing. Many of his plays revolve around a specifically sexual tension.” (2008, p. 115).

It is clear that the subject-matter of tragedy was not supposed to be invented by the poets, but rather taken from a pre-existing tradition. And yet, at the same time, individual poets were perceived as exercising a degree of creativity and originality. (2017a, p. 468)

No es sencillo saber cuál es el grado de innovación con relación a una versión preexistente, en parte por lo mucho que se ha perdido de la literatura griega y de la tragedia en particular. Tampoco es fácil determinar cuánto un poeta depende de la tradición, en particular para un mito como el de Hipólito, que no aparece relacionado con el de Fedra antes de la tragedia. Ello nos lleva a revisar la tradición preexistente en dos aspectos. Por un lado, el que refiere a la reelaboración del mito del hijo de Teseo en su vinculación con la esposa de éste, según desarrollaremos en el siguiente punto. Por otro (y ésto será tema del siguiente capítulo), el examen de la tradición lírica arcaica griega, que ya había indagado en la visión del amor como enfermedad, para analizar la reformulación de la *nósos érotos* de la reina y su sufrimiento a causa de esa pasión.

Es sabido que los mitos formaban parte del patrimonio cultural colectivo de la antigua Grecia, que la tragedia era solamente una forma por medio de la cual se reproducían y, también, se contradecían, a menudo, sus diferentes versiones. Refiriéndonos únicamente al género dramático, llegaron hasta nosotros, además de la versión completa de *Hipólito* (Ἰππόλυτος στεφανηφόρος ο στεφανίας ο *Hipólito portador de la corona*), fragmentos de otras dos obras, al parecer ambas anteriores, basadas en la misma historia: *Fedra* de Sófocles e *Hipólito* (I) de Eurípides, o *Hipólito velado*.

Un dramaturgo como Eurípides trabajaba siempre dentro de una tradición mítica conocida, aunque la audiencia a la que estaba destinada la representación no necesariamente pudiera reconocer el mito representado como otro distinto, en función de los aspectos innovadores del poeta.⁴ Sommerstein, al respecto, sostiene que:

⁴ A propósito del mito y sus innovaciones en la tragedia, dividimos a la crítica en tres grupos. Por un lado, los autores que se centran en las funciones del mito, entre ellos: Segal (1995 [1993]) quien se centra en el origen de este género en relación con esos mitos; Burian (2003), que analiza los patrones narrativos y los conflictos en las tramas de las tragedias; y Anderson (2005), quien demuestra cómo la tragedia retoma la tradición e innova poniendo el foco en los orígenes y las funciones del mito en la sociedad. Por otro lado, los autores que piensan la posible recepción por parte del público contemporáneo, *e.g.* Vernant & Vidal Naquet (1987), quienes focalizan la recepción por parte de un público destinatario de ciudadanos; y Sommerstein (2005) y (2010), que se centra en el horizonte de expectativas de la audiencia. En tercer lugar, los que se enfocan en las innovaciones desde la psicología de los personajes, *e.g.* Ebbott (2017) que estudia cómo Eurípides, al innovar, indaga en la psicología de los protagonistas; o Wright (2017a) -quien examina cómo Eurípides se inclinaba por ahondar en los vacíos de la tradición y, así, enfatizaba los pensamientos y sentimientos de los personajes.

any element may be altered, so long as the alteration does not impact severely on other stories which are not, on that occasion, being told. This applies both to stories forming the main plot of a play (...) and to those which are introduced by way of illustration (e.g., in a tragic choral ode). (2005, p. 167)

Por lo tanto, los poetas no alteraban sustancialmente el curso conocido de los acontecimientos, sino, solamente, ciertos elementos que adquirirían significación a causa de esta misma innovación.

Las innovaciones de *Hipólito* se focalizan, como tendremos oportunidad de ver a partir de las versiones precedentes del mito, entre otras particularidades, en los efectos de la *nóssos érotos* de Fedra sobre su cuerpo y en su esfuerzo por silenciarla y reprimirla. En relación con estas innovaciones, se encuentra el *phármakon* que le propone la nodriza y la tablilla en tanto *katádesmos* erótico.

La historia del mito de Hipólito tal como lo conocemos (es decir, vinculada a la historia de Fedra) se remonta al siglo VI a. C., aunque podría haberse desarrollado anteriormente —como advierte, entre otros, Mills (2002, pp. 26-27). Barrett, en la introducción a su edición, puntualiza que este mito debía haber cobrado forma oral inicialmente en Trecén, el lugar donde se desarrollan los acontecimientos en la segunda versión del drama eurípideo (1964, pp. 6-10). Ciertamente, la tradición épica nos proporciona ya noticias sobre personajes como Fedra, pero sin poner en relación las historias de la reina ateniense, Teseo e Hipólito (Mills, 2002, p. 27). Así, un poema temprano perdido menciona a dos esposas de Teseo; también, en *Odisea*, se alude a Fedra como hermana de Ariadna (*Od.* 11, vv. 321-325) y, por último, *Naupaktia* narra la resurrección de Hipólito por parte de Asclepio.

Pero es recién con el drama que adquiere relevancia la historia del deseo de Fedra por su hijastro, puesta de manifiesto tanto en *Hipólito velado* como en *Hipólito portador de la corona*, y en *Fedra* de Sófocles. En el siguiente apartado, referiremos al motivo de Putifar y a estas versiones, para insistir sobre algunas semejanzas y diferencias que consideramos pertinentes para el tema de la investigación.

I.3. La importancia del motivo de Putifar

Todas las fuentes acuerdan que la historia de Fedra, en la tradición, consiste en que se enamora del hijo bastardo de su esposo, intenta seducirlo, él la repudia y ella lo acusa falsamente de violación ante el rey. Éste manda, luego, a matar a su hijo y la mujer, por su parte, se suicida. Dicha historia se vincula directamente con el motivo (bíblico) de Putifar.⁵ Lucas —quien realiza un estudio y contextualiza el motivo antropológicamente para destacar su importancia en el drama— argumenta que tenía

un encanto especial entre los poetas trágicos a la hora de buscar la temática de sus piezas. Y para ello, por supuesto, contaban con el fondo mítico, en el que este tema aparecía en repetidas ocasiones (...). Temáticamente debía de haber una gran sintonía entre este motivo y los temas trágicos. (1992, p. 41)

Este crítico recuerda que el motivo ya estaba presente en varias tragedias eurípideas perdidas (*Estenebea*, *Peleo*, *Tenes*, y *Fénix*). Sin embargo, en los dos *Hipólito* (I y II) de Eurípides este motivo toma una forma particular, ya que de quien se enamora la mujer adulta no es de cualquier hombre, sino de su hijastro. En la misma línea de interpretación, Gibert —en un análisis en el que pone en duda la cronología de los dos *Hipólitos* de Eurípides—, ante la pregunta de por qué el poeta trágico escribió dos dramas sobre el mismo segmento mítico, plantea: “Euripides produced, besides the two *Hippolyttus* plays, three other tragedies on the Pothifar’s Wife’s situation. Why not assume that the extant *Hippolyttus* came into the middle of the series as a clever variation on one of *those* plays?” (1997, p. 97). Entonces, lo que ponen de manifiesto estos autores no es otra cosa que la importancia de dicho motivo en el género y, específicamente, entre las obras de Eurípides.

Lo cierto es que *Hipólito velado* se ajusta al motivo de Putifar más explícitamente e *Hipólito portador de la corona* revela una construcción de Fedra más respetable y admirable que la que surgiría del motivo mismo. En la tragedia conservada, se aminora su responsabilidad mientras se enfatiza que es Afrodita quien, en su deseo por vengarse del hijo de la Amazona, le inspira la *nósos*. La configuración de esta imagen se construye tanto en el prólogo de la obra —a cargo de la diosa—, como a partir del silencio y los

⁵ Sobre el motivo de Putifar y su funcionamiento en *Hipólito*, Anderson (2005) afirma que los relatos orientales fueron una fuente para los mitos griegos. Burian (2003), por su parte, relaciona la primera versión de la tragedia eurípidea con el motivo, pero sostiene que en *Hipólito* (II) la historia del fracaso de la mujer se convierte en un símbolo del fracaso del hombre joven al no poder alcanzar su madurez sexual. Mueller (2020), a su vez, sostiene que, mientras la primera Fedra eurípidea se ajusta al personaje del motivo, no así la segunda.

discursos de la reina en los antecedentes y el desarrollo del drama. Enfatizada la importancia del motivo en la pieza, en el próximo apartado ampliaremos cómo se presenta en las dos tragedias de Eurípides y en *Fedra* de Sófocles, siguiendo el orden que responde a la cronología más aceptada para estos dramas.

I. 4. Las dos versiones de *Hipólito* de Eurípides y *Fedra* de Sófocles

I. 4. a. *Hipólito velado*

Ya anticipamos que el filólogo alejandrino Aristófanes de Bizancio especificó en la Hipótesis del drama euripideo conservado que este es posterior a la obra perdida, lo que constituye la cronología más aceptada para las tragedias así como, también, la ubicación de *Fedra* de Sófocles entre las dos piezas de Eurípides.⁶ Además, señaló que la primera versión habría sido condenada por el público, por lo que la existente sería un intento de compensación, en la que se había corregido todo aquello considerado “impropio y digno de censura” en la primera (Hipp. 29-30).

Del primer drama se conservan diecinueve fragmentos (frs. 428-447 K).⁷ En su mayor parte, éstos son poco extensos y significativos para la reconstrucción de la trama. Comprenden un total de cuarenta y siete versos, y las principales conjeturas sobre su interpretación se han centrado en señalar que Fedra, en esta primera versión, habría confesado abiertamente su amor a Hipólito y se habría suicidado sólo después de que la verdad de su pasión había sido revelada al rey y salido a la luz. La proposición de la hija de Pasífae habría despertado, al parecer, la reacción del joven hijo de Teseo de cubrirse el rostro, al sentirse contaminado por una revelación indecorosa, y de ahí el título con que es conocido el primer drama: *Hipólito velado*.

⁶ A propósito de la cronología de las tres obras, cf. Barrett (1964, pp. 10-13), quien plantea que, como no tenemos la fecha exacta de *Fedra*, es simplemente una conjetura ubicarla entre los dos *Hipólitos*. Supone que a Eurípides podría haberlo enfadado el fracaso de su obra temprana, como también, aún más, el éxito de Sófocles, por lo que, entonces, *Fedra* se ubicaría antes del segundo *Hipólito*. Kiso (1973, pp. 33-34) sostiene que Sófocles retoma la historia de la primera protagonista de Eurípides haciendo que su personaje responda a la pregunta: ¿por qué los hombres esencialmente buenos tienen que vivir vidas trágicas? Gibert, uno de los pocos críticos que argumenta contra las conjeturas convencionales de datación de las obras, señala, acerca de la especulación de la Hipótesis antigua: “the ancient scholar's statement regarding the order of production is almost certainly a mere guess. The theory he offers to support the statement is weak and bears a strong resemblance to ancient gossip-of the worst sort” (1997, p. 86). Ver, asimismo, más recientemente, Mills (2002, pp. 28 y 34-35).

⁷ Para los fragmentos, ver Kannicht (2004).

Aunque hemos destacado la importancia de la diferente caracterización de la reina en las dos versiones, también resulta relevante referir al rol de la nodriza, debido a que, en el segundo tratamiento, la función de la esclava está ligada, principalmente, a la propuesta que le hace a su señora de la utilización de *phármaka* “curativos” de su mal, lo que contribuiría, en cierto modo, a reducir la responsabilidad directa de Fedra en la muerte de Hipólito, y la mostraría bajo una luz más noble. Pero en la primera versión, al parecer, el personaje tendría otra función.

Importa destacar que ya en la obra perdida (como también en la de Sófocles) aparecía el tema del amor como enfermedad (fr. 428 K).⁸ Sin embargo, la brevedad de los pasajes conservados y el hecho de desconocer la mayoría de las veces el personaje que pronuncia los versos impide concluir si el tópico adquiriría la centralidad que tiene en la obra que nos ocupa. Kiso (1973), quien tempranamente se detuvo a analizar el tratamiento del personaje de la esposa de Teseo, tanto en Sófocles como en las dos representaciones de Eurípides, sostiene que nuestro poeta estaba interesado en retratar la pasión como la causa de la ruina de la vida humana y, por lo tanto, construyó negativamente, en su primera versión, al personaje femenino de la tradición. Destaca que Fedra, en esta versión perdida, justificaría su deseo responsabilizando al rey de Atenas, debido a su mal comportamiento como esposo.⁹ Así, la reina tendría una participación más activa en la primera versión eurípidea, y por su propia iniciativa exhibiría su pasión.

Sin embargo, la endeble evidencia, señalada ya por Barrett (1964), sugiere algunas escasas certezas respecto del tratamiento del mito en la primera versión de Eurípides, las que serían: a) Fedra se encuentra enamorada de su hijastro; b) la reina se defiende ante Teseo de una inculpación por esta pasión (es posible que la exculpación femenina se fundara en las transgresiones de su esposo); c) Hipólito muere (fr. 446 K); d) se exhorta

⁸ οἱ γὰρ Κύπριν φεύγοντες ἀνθρώπων ἄγαν / νοσοῦσ' ὁμοίως τοῖς ἄγαν θηρωμένοις (“De entre los mortales, pues, los que evitan demasiado a Cipris están enfermos de igual modo que los que la buscan con afán excesivamente” fr. 428 K, vv. 1 y 2). El fragmento aplica tanto a Fedra (por exceso) como a Hipólito (por defecto o negación de Eros) y podría haber sido pronunciado tanto por la nodriza, en el primer caso, como por Fedra misma, en el segundo.

⁹ Sobre la reconstrucción de la imagen de Fedra en *Hipólito velado*, cf. Mills (2002) y Burian (2003). Desde otra perspectiva que concibe a Fedra como una mujer manipuladora, Roisman (1999) afirma que el hecho de representar el acercamiento de una mujer a un hombre más joven para satisfacer un deseo sexual podría haber significado un suicidio dramático en la antigua Atenas. Sugiere que el hijo de la Amazona podría haber cubierto su cabeza por la vergüenza que le habría ocasionado la proposición sexual, la proposición política (i.e. usurpar el trono de Teseo) o ambas, aunque entiende que ningún personaje trágico vela sus ojos por una proposición, sino por un hecho que inevitablemente llevará a cabo o que ya ha realizado. El problema con la reconstrucción del carácter de la protagonista (y de Teseo) de la primera versión es que está fuertemente condicionado por la interpretación de los pocos fragmentos que han sobrevivido y por el drama que nos ha llegado completo, así como también, por las versiones las tinas posteriores.

al rey a no creer en las mujeres (fr. 440 K); e) la muerte de la hija de Pasífae ocurre luego del descubrimiento de la verdad.

No tenemos indicios de que la reina se opusiera a su deseo de manera alguna, sino que, aparentemente, mantenía una actitud desinhibida, como revela el fr. 444 K (probablemente pronunciado por Fedra), en el que se adjudica el *éros* a la inspiración divina y se admite que hay, en la genealogía, un *daímon* desgraciado que conduce a comportamientos transgresores.¹⁰ En su carácter, la esposa de Teseo se asimila, podríamos concluir, a la sierva de la segunda versión, por su actitud moral relajada (Mills, 2002, pp. 30-31).

Respecto del rol de la nodriza en la primera versión, la crítica sostiene que, de admitirse su participación, la esclava se caracterizaba por las advertencias acerca de la moral y la prudencia brindadas a su señora (Reckford, 1974, p. 315), y, aparentemente, por no aprobar el amor desmesurado de la esposa de Teseo (Kiso, 1973, p. 26). Así, en el caso de que apareciera este personaje de la criada, solamente habría cumplido el rol de oponerse a los deseos de Fedra e intentar resguardar su reputación. Lo cierto, sin embargo, es que no hay indicios suficientes que confirmen su protagonismo en la obra.

En cuanto a la tableta que aparece en *Hipólito*, ¿aparecía también una tablilla en la primera obra? Poco puede afirmarse con exactitud al respecto, como ya dijimos por la brevedad y la temática de los versos conservados; los elementos que aportan las dos Hipótesis papirológicas recientemente editadas de la obra perdida no resultan claros en este punto. Los monumentos romanos donde se muestra a la aya entregándole una carta a Hipólito, desde el punto de vista de Roisman (quien cuestiona si habría sido Fedra o la anciana el personaje que se acercó al joven en la primera versión), podrían estar haciendo referencia a la primera representación de Eurípides. Asimismo, aunque es sólo una conjetura que haya sido la esclava (1999, p. 10), la función de la tableta, en esta ocasión, podría haber sido la de transmitir una proposición y no, como en la segunda, la de incriminar al joven.

I.4. b. Fedra de Sófocles

¹⁰ Fr. 444 K: ὦ δαῖμον, ὡς οὐκ ἔστ' ἀποστροφή βροτοῖς / τῶν ἐμφύτων τε καὶ θεηλάτων κακῶν (“¡Oh, *daímon*! ¡Cómo no hay, para los mortales, un refugio para un mal innato o causado por los dioses!”).

De esta tragedia es posible conocer con certeza aún mucho menos; nos llegaron diecisiete fragmentos (frs. 677-693 R), que suman un total de treinta versos (algunos incompletos).¹¹ No obstante, por lo que parece, esta versión habría sido menos controversial de lo que fue la obra perdida de Eurípides. La obra transcurría en Atenas (y no en Trecén). En ella, aparecería el tópico del amor como enfermedad divina (fr. 680 R) y, asimismo, la afirmación de la omnipotencia de Eros (fr. 684 R), que la nodriza eurípidea utilizará de modo sofístico como argumento para persuadir a Fedra de que no es tan grave su mal. El tema del sentimiento de lo vergonzoso (αἰσχρόν, fr. 679 R) y la *sophrosýne* ligadas a la pasión femenina estarían presentes en la obra, pero tratados de manera diferente en función del carácter diferente de la protagonista. Según Kiso “Sophocles then must have wondered, when he surveyed the various stories of the traditional myth, why even such good people had to suffer, had to accept the most cruel destiny” (1973, p. 22). El poeta indagó en el sufrimiento de Fedra, aminoró su responsabilidad moral, haciendo que ella ignorara si su marido realmente todavía estaba vivo (fr. 686 R) e infundiéndole el sentimiento de la vergüenza (fr. 680 R). Así, en Sófocles, la moralidad de la esposa de Teseo estaría resguardada, ya que el rey hacía tiempo estaba en el Hades y habría sido dado por muerto en Atenas; de este modo, el deseo de la reina no implicaba adulterio, porque ya se consideraba viuda y, por otra parte, el tema político (el gobierno de la ciudad) cobraba relevancia.

El motivo de la catábasis, presente en Sófocles, está ausente en las dos versiones eurípideas (recordemos que, en la versión conservada de Eurípides, Teseo no regresa del Hades, sino de consultar el oráculo). Además, hay, en *Fedra*, una insistencia en los motivos políticos que encerraría la proposición de la reina a Hipólito, fundada en la supuesta muerte de su esposo. La acusación posterior de la hija de Pasífae, entonces, podría haberse debido al intento de resguardar su nobleza (cf. Mills, 2006, p. 34); desaparece la responsabilidad de Fedra en el adulterio, y el sentimiento de lo vergonzoso que experimenta parece acercarse al que experimenta el personaje de Eurípides en su segunda versión.

Por otro lado, el acercamiento de Fedra se realizaría en Sófocles, según parece, por medio de un intermediario. El fr. 678 R pondría de manifiesto que un interlocutor (que podría ser la nodriza) le habría contado a la reina la reacción que tuvo el joven sobre la confesión (Kiso, 1973, p. 28). No obstante, más recientemente, Mills (2003) planteó

¹¹ Los fragmentos fueron editados por Radt (1999).

dudas a esta interpretación, ante la falta de evidencia textual. Para Kiso (1973, p. 26) habría sido Sófocles quien primero introdujo el elemento de la carta, así como, también, la intermediación de una aya para lograr el amor de Hipólito (cf. Roisman, 1999, p. 10). No tenemos, sin embargo, seguridad sobre cuál de los poetas introduce por vez primera un elemento escrito de carácter semejante a la tablilla, como tampoco hay evidencia clara de que haya sido ésta la manera como se aproxima la hija de Pasífae a Hipólito. A pesar de ello, lo cierto es que, en *Fedra*, la incriminación y revelación ante Teseo se produce cuando el rey regresa sorpresivamente a la ciudad, Hipólito ya ha partido, y Fedra, temiendo, tanto el regreso como la acusación del joven, lo inculpa ante su esposo.

El hijo de Teseo en Sófocles habría partido únicamente para alejarse tras la proposición de la reina. Entonces, sería ella quien, directamente, movida por el pánico, lo inculparía ante el rey, que haría recaer sobre Hipólito la maldición que le provocaría la muerte. A continuación, ella se suicidaría. Lo que parece posible es que este suicidio final sería la consecuencia de su remordimiento. La concatenación de los hechos, por lo tanto, no deja de ser diferente a la del motivo de Putifar.

¿Cuál pudo haber sido, por otra parte, el rol de la nodriza en *Fedra*? Kiso defiende para este personaje dos funciones. La primera de ellas, persuadir a la reina de escribir la tableta confesora de la pasión, una carta dirigida a Hipólito, no a Teseo, y vinculada a la revelación de su amor, no a la acusación vengativa. La segunda, revelar los acontecimientos verdaderos al rey luego de la muerte de su esposa (1973, p. 28 y 31). Lo cierto es que ninguna de estas conjeturas tiene sustento, y que algunos autores sostienen que Fedra misma revelaría la verdad a Teseo y, luego, se suicidaría. Cualquiera sea la hipótesis, no obstante, interesa subrayar que no se relaciona al personaje de la nodriza con la utilización de *phíltra* y *phármaka*, como sucede en *Hipólito*.

I.4. c. Reelaboración del personaje de Fedra en *Hipólito*

Fedra, en la tragedia conservada, como señala Scodel (2014), despierta comprensión y compasión.¹² Desde que se la menciona por vez primera, en el prólogo, se encuentra

¹² No obstante, no todos los críticos la han interpretado así; para Roisman (1999) es una mujer poderosa quien, a través de la manipulación del lenguaje, engaña a la nodriza para que la intente ayudar a seducir al joven. Vern. 9.

sufriendo tanto a causa del deseo, como de la lucha contra esa pasión producto de la confrontación con su código moral.¹³

Es importante destacar que el retrato favorable de la esposa en la tragedia existente es una presentación inusual. La reina se enfrenta a sus deseos inspirados divinamente y elige morir para evitar el deshonor propio y el de sus hijos —aunque, previamente, había ya buscado otros caminos alternativos. En su primera aparición en el escenario, está débil por el ayuno autoexigido debido a que se siente avergonzada por su deseo, lo que pone el foco, desde el inicio, en su moral. Calla para ocultar una *nósos* que la avergüenza. Se siente enferma y, por un lado, sufre por la guerra que emprende contra la pasión, pero, por otro, también, por los ataques del *éros* mismo. Su *nósos* es una versión extrema de los deseos sexuales peligrosos.

En la primera parte de la obra, la suya puede verse en buena medida como una presencia pasiva que lidia con los síntomas de la *nósos érotos*. Fedra lucha desesperadamente, pero su amor es, como ya anticipamos, un arma de Afrodita contra Hipólito. Ella es, por tanto, una víctima de la diosa, quien dirige y diseña las acciones (cf. Mueller, 2020). La fuerte influencia de la divinidad ayuda a disminuir, así, su responsabilidad directa sobre los sentimientos femeninos transgresores. Sin embargo, también, Fedra, como ya hemos señalado, tiene autonomía sobre sus acciones, pretendiendo deshacerse de la *nósos* y silenciándola. No es, por tanto, completamente pasiva. Además, cuando la verdad es revelada, toma la decisión de morir para proteger su reputación y la de sus hijos, intentando, por un lado, minimizar con ello la capacidad de hablar de Hipólito y, por otro, convertirlo también a él en víctima, alguien que aprenderá a ser moderado (σωφρονεῖν μαθήσεται, v. 731: “aprenderá a ser moderado”).

La sierva es el personaje que, sin duda, contribuye a la caracterización de la reina, por su significativo protagonismo en *Hipólito* (II), ya que colabora decisivamente en el hecho de derribar las resistencias que la esposa de Teseo opone a su pasión y debido a que ella absorbe, en alguna medida, al convertirse en “mediadora”, el protagonismo activo que en las versiones precedentes tenía la propia Fedra. Así, es la aya quien intenta ayudar a su señora con la intención de buscar una cura para su “enfermedad” con *phármaka*, si bien resulta ambiguo el poder de estos remedios, ya que no se especifica si con ello la reina se curará o Hipólito se enamorará de ella. La nodriza sugiere esta posibilidad motivada por el cariño y cuidado hacia quien ha acompañado toda su vida, con la finalidad de am inorar

¹³ Este código no es únicamente una autoexigencia propia de la reina, sino producto de una demanda social.

la gravedad de la situación, aunque en principio le cause horror. Mientras se vislumbra en el personaje una intención aparentemente inocente de curar la *nósos*, es importante atender a sus argumentaciones, al modo en que entiende que el fin justifica los medios; de ahí que es posible también interpretar que, más allá de las intenciones que expresa a Fedra, ella pretende con *phármaka* llevar a Hipólito al lecho de su padre o, al menos, hacerle sentir deseos por su madrastra.

Por otro lado, cuando la reina escucha a su hijastro indignado ante la intervención mediadora de la anciana, decide suicidarse para no ser delatada ante Teseo. Ello la lleva a considerar inculpar al joven mediante una nota, en una tablilla, para salvar su reputación. Esta tableta juega un rol central en la caracterización de la nueva Fedra, porque no da posibilidad a la defensa de Hipólito, aunque este lo intente. Se amalgaman, de este modo, siguiendo la lectura de Mueller (2020, p. 131), en esta tablilla, las intenciones de la diosa de castigar a Hipólito, por la veneración que no recibe de él, con la de la hija de Pasífae de proteger su reputación, buscando que el hijo de la Amazona comparta su *nósos* y el *míasma* que arrastra.

Así, aunque el tópico del amor como enfermedad estaba en las versiones dramáticas precedentes, en el segundo drama eurípideo tiene un tratamiento particular; Fedra lucha por contener su deseo, al grado de buscar morir por inanición antes que revelarlo, y la enfermedad es expresión de esa lucha, no sólo del *éros*. La nobleza del personaje no sólo se basa en oponerse a la pasión, lo que la diferencia de su madre y hermana, mujeres todas pertenecientes a una genealogía transgresora (Reckford, 1974, p. 327), como comentaremos en el próximo apartado, sino que, además, Eurípides, en este drama, le resta responsabilidad en su deseo, presentándola desde un comienzo como una víctima de Afrodita. Principalmente la tableta contribuye a cuestionar su moralidad, a partir de la finalidad de arrastrar también a su hijastro en su mal.

En el último apartado de este capítulo nos abocaremos a otro aspecto singular, que Eurípides retoma de la tradición, y que consideramos importante para la configuración de la nueva Fedra: su origen cretense. Este origen contribuye a profundizar la complejidad del personaje. Pone de manifiesto una tensión a partir de la genealogía a la que pertenece.

I. 5. El origen cretense de Fedra

La identidad cretense de Fedra se integra en la nueva versión de Eurípides a la complejidad dramática del grado extremo de la pasión que experimenta la reina y, por consiguiente, a su caracterización. El poeta retoma de la tradición mítica esta identidad y la conjuga con innovaciones sustanciales. Vuelve sobre la genealogía de la esposa de Teseo cuando recuerda, en el drama, sus antecedentes familiares, en el momento mismo en que confiesa su amor por Hipólito. Reckford (1974, pp. 319-20) insistió en esta relación que Eurípides parece remarcar entre Fedra y sus otras parientes femeninas cretenses y en la manera en que, de este modo, el personaje se asocia a otras mujeres impúdicas de la familia, mujeres que dieron muestras de una pasión *contra natura*, y que el poeta retrató en obras hoy perdidas como *Las cretenses* (438 a.C.) y *Los cretenses* (c. 438 a.C.).¹⁴ Beltrametti, en esta línea, sostiene que “la distanza di Fedra da Creta si misura sull’ orrore che le suscitano i ricordi (...)” (2001, p 110) y agrega “la sua adesione al mondo di Teseo si rivela nel suo fermarsi davanti agli interdetti sconosciuti agli scenari ierogamici di Creta, nel culto del αἰδώς, nel rispetto di chi ha fatto propri regole e divieti di Atene” (2001, p 110). Mueller (2020), quien también retoma la importancia de estos antecedentes transgresores, ve a la hija de Pasífae solamente como víctima de Afrodita e impotente ante un pasado que la condena, sin poner el acento en la evaluación moral del personaje.

Sin embargo, ¿en qué consiste esta “herencia familiar” y por qué es en gran medida relevante en la obra? Fedra proviene de una familia con mujeres que experimentaron pasiones desmesuradas, sobrehumanas e incluso, monstruosas. En *Hipólito*, la protagonista evoca sus antepasados familiares en el momento mismo en que no anhela revelar la verdad ante la nodriza (vv. 337-41) y está a punto de sucumbir a los ruegos de su sierva. La reina alude, entonces, a los amores ilícitos de su estirpe: el de su madre por el toro de Poseidón y el de Ariadna, abandonada por Teseo y convertida en esposa de Dioniso. En la continuidad de esta línea de amores terribles se inserta (o ella inserta) su deseo prohibido.¹⁵

¹⁴ *Las cretenses* es una tragedia que se presentó junto con *Alceste* (438 a.C.), y en ella se exponía la pasión adúltera de Aérope, princesa cretense que engañó a su esposo Atreo con su amante Tiestes; en tanto en *Los cretenses* el tema era la pasión *contra natura* de Pasífae, madre de Fedra, por el toro; de ella nacía el Minotauro. Seguimos la interpretación de Reckford (1974), al señalar que la reina de Trecén, en *Hipólito*, a diferencia de su madre, busca oponerse a las transgresiones características de las mujeres de su familia.

¹⁵ Fedra recuerda su desgraciada historia familiar, en el episodio primero (vv. 337-41). En primer lugar, enuncia: ὦ τλήμων, οἶον, μήτηρ, ἠράσθης ἔρον (“Oh, madre infortunada, ¡qué amor has deseado apasionadamente!”, v. 337). Posteriormente, σύ τ’, ὦ τάλαιν’ ὄμαιμε, Διονύσου δάμαρ, (“y tú, sufrida hermana, mujer de Dioniso”, v. 339). Por fin, τρίτη δ’ ἐγὼ δύστηνος ὡς ἀπόλλυμαι (“y yo soy la tercera infeliz que me pierdo”, v. 341).

La naturaleza de las tres mujeres, madre e hijas, libera a Fedra al mismo tiempo que la ata a su responsabilidad en la pasión que padece. Varias veces se vuelve en el drama sobre este origen cretense, siempre evocado por una voz femenina (Fedra o el Coro).¹⁶ No obstante, la mención más significativa es aquella en la que ella misma evoca su historia familiar, rompiendo el silencio, en momentos en que evitaba con empeño sacar a la luz la identidad del objeto de su amor ante su nodriza.

Padel (2009, p. 233) ha destacado en su análisis de la *manía* amorosa que la princesa cretense abandona con su boda la estabilidad doméstica y la prosperidad de su familia divina al salir de su casa paterna y la tragedia acentúa este aspecto, presentando su partida de Creta como el comienzo de sus desgracias, y no de su felicidad. Cuando llega a Atenas ve por primera vez a Hipólito y es, en ese momento, cuando se despierta su pasión. En el autoexilio que su esposo se impuso luego en Trecén, se conjuga la cercanía constante de la madrastra enamorada del joven que alimenta esta pasión. La última referencia a la identidad cretense de la protagonista presenta su isla natal como un espacio de felicidad que se transforma en desdicha con el matrimonio. Y al hacerlo, justo en el punto en que se pone en marcha la estrategia de la tablilla de inculpación a Hipólito, revela las tensiones y conflictos que se vinculan con la moral y buena fama de la esposa del rey ateniense. Pues ella ha llegado a Atenas primero y, luego, a Trecén, arrastrando el peso de su genealogía, víctima de ella, pero, a su vez, inevitablemente, heredera de ella.

Fedra lucha contra los sentimientos inspirados por la diosa Afrodita. Es, en esa batalla, donde encontramos la innovación del poeta trágico. Al tiempo que sufre, no solamente por ese combate, sino también por el deseo, forma parte de un patrón familiar peligroso. Su pasión responde o se corresponde con ese patrón, al que se integran su madre y su hermana. Eurípides, por lo tanto, construyó su personaje recordando las historias sobre el pasado cretense. La reina se caracteriza, en la segunda versión, por su afán de silenciar, reprimir y luchar contra su *nósos érotos*, hecho que, sin embargo, más que exonerarla por su ascendencia genealógica, contribuye a subrayar las tensiones y

¹⁶ En seis ocasiones se recuerda en el drama el origen cretense de Fedra: la primera vez, cuando el Coro especula sobre las causas del sufrimiento de la esposa de Teseo (vv. 145-47); la segunda, cuando nuevamente las mujeres subrayan, entre los posibles orígenes del mal de su señora, una falta contra la divinidad patria (vv. 155-60); la tercera ocasión a la que hemos hecho referencia, en los vv. 337-341, en boca de Fedra. La cuarta mención se produce pocos versos después, cuando el Coro en reacción a su confesión la llama ὦ τάλαινα παῖ Κρησῖα (“oh, desdichada niña cretense”, v. 372). Fedra, a su vez, evoca su patria en vv. 719-21, reconociéndose una víctima de Cipris y de la pasión que la consume. La sexta mención se encuentra en vv. 752-756, cuando el Coro, antes de que la nodriza anuncie el suicidio consumado, desplaza el origen de la desdicha al momento mismo de la boda y el matrimonio de Fedra con Teseo.

conflictos que se vinculan con su *eýkleia* de esposa en la nueva re-representación del mito. La herencia cretense de la reina contribuye a la complejidad de su figura. Pone en tensión su inocencia con las transgresiones pasionales de su familia, de las que, al tiempo que pretende apartarse, es parte.

La identidad cretense de la esposa de Teseo como así también los otros aspectos considerados previamente: el tratamiento del mito, la importancia del motivo de Putifar, nos permiten corroborar que, en *Hipólito*, se retoma la tradición, pero con variantes significativas en lo que respecta la presentación de la enfermedad de la reina y, por tanto, de su caracterización.

En el siguiente capítulo, indagaremos específicamente en los aspectos en que Eurípides retoma la tradición de la *nósos érotos*, para innovar sobre los tópicos e imágenes de la pasión amorosa ya presentes en la lírica griega arcaica.

Capítulo II

La reelaboración de motivos líricos en la *nósos érotos* de Fedra

En este capítulo, nos concentraremos en cómo el poeta retoma, de la poesía lírica arcaica, la imagen del amor como *nósos* y el campo semántico que se le asocia, subrayando la condición de víctima de Fedra y, junto con ello, su condición de mujer noble. Recordemos que partimos de la hipótesis de que Eurípides recupera la tradición de la *nósos érotos* presente en la literatura precedente y la resignifica, resignificando también, con ello, las imágenes que se asocian al espacio erótico, al vincularlas con el delirio de la reina de Atenas.¹⁷

La enfermedad amorosa de la esposa de Teseo es evocada reiteradamente en la tragedia mediante el término *nósos* o algunas expresiones equivalentes. En el prólogo, se menciona *nósos* una vez (v. 40); en la *párodos*, aparece el término $\nu\omicron\sigma\epsilon\rho\acute{o}\varsigma$ (v. 131), cuando el Coro comenta, en ausencia de Fedra, su estado sintomático. En el episodio primero, que expone la necesidad de las mujeres de Trecén y de la nodriza de conocer el mal que aqueja a la reina y se concentra el diálogo en el mundo femenino, se encuentran *nósos* y sus derivados en 16 ocasiones (*nósos*: vv. 176, 205, 269, 283, 294, 394, 405, 477, 479, 512; $\nu\omicron\sigma\acute{\epsilon}\omega$: vv. 186, 279, 293, 463, 477; *noserós*: v. 179). Advertimos la significancia de la enfermedad, entonces, sobre todo, en el episodio primero, lo que no implica que el término no tenga presencia en el resto de la obra, más allá del descubrimiento de la pasión de Fedra. Así, en el episodio segundo, se lo invoca, nuevamente, en tres ocasiones (vv. 597, 698, 730): cuando Fedra reflexiona, después que la anciana reveló su mal; cuando ésta le confirma que, efectivamente, lo hizo por afecto; y, a su vez, cuando, momentos antes de suicidarse, la esposa de Teseo afirma que Hipólito compartirá su afección. Por último, el Coro menciona el término *nósos* en el estásimo segundo (v. 766), Hipólito en el v. 933, en el momento en que se defiende ante su padre, y Ártemis en el éxodo (v. 1305), al explicar los hechos ocurridos al rey y revelarle el sufrimiento de su esposa. Son diversos, pues, los personajes que vuelven sobre este

¹⁷ Si bien algunas metáforas del amor pueden rastrearse en la épica (ver Hualde Pascual, 2016), es en la poesía lírica en la que la experiencia erótica adquiere protagonismo temático, especialmente en sus aspectos traumáticos y violentos; y será de ella de la que se nutrirá el imaginario trágico para presentar al amor como un elemento contrario al orden en que se cimenta la construcción ideológica de la *pólis*.

vocablo. Los 24 ejemplos totales que hallamos en *Hipólito* permiten pensar que la enfermedad es un tema que, por su continuada presencia, vertebra la tragedia.¹⁸

En la configuración de la *nósos* trágica, confluyen imágenes y tópicos que se retoman de la poesía arcaica y se vinculan, especialmente, con dos aspectos: por un lado, la violencia de la pasión; por otro, los efectos que esa violencia desencadena en sus víctimas.¹⁹ Dividiremos, entonces, este capítulo en cuatro apartados, en función de los campos semánticos que hemos delimitado y que se corresponden con estas dos características: “el amor como una fuerza externa” (II.1), “la guerra y el dolor” (II.2), “los síntomas: la astenia y la pérdida de la voz” (II.3), y “la locura” (II.4); un apartado especial dentro de este último tópico se relaciona con el paisaje erótico, cuyas connotaciones, como tendremos oportunidad de señalar, se invierten en *Hipólito*. Luque, en la introducción a *Los dados de Éros. Antología de la poesía erótica griega* (2000), sintetiza, en buena medida, esta conceptualización antigua del amor y lo divino en sus diversos aspectos al señalar:

en toda la lírica griega erótica subyace un ineludible triángulo más o menos oculto: el amante, el amado y, en un tercer vértice, o *Éros* o Afrodita como interlocutores, como tiránicos responsables o como destinatarios de quejas y reproches, de súplicas y plegarias. (...) En los textos de los poetas arcaicos, *Éros* era concebido como una fuerza hostil, elemental e irrehuible. (2000, p. 14)

¹⁸ López Férrez rastrea el vocablo en toda la tragedia eurípidea, y argumenta “de cincuenta veces en que consta en el autor, dieciséis están en *Hipólito*: clara, o veladamente, referidas a la pasión erótica de la antagonista (40, 394, 405, 477, 479, 512, 597, 698, 730, 766, 1306), o vinculadas a la desconocida <<a fección>> padecida por ella (176, 205, 269, 283, 294)” (2020, p. 78). Sostenemos, siguiendo al autor, que “la *nósos* es un hilo conductor, un motivo recurrente, un *leitmotiv* de la pieza” (López Férrez, 2020, p. 78). Mueller, analizando cómo la nodriza se encuentra alineada con los deseos de Afrodita, precisa el valor de *nósos* en la tragedia, asociándolo a las interpretaciones precedentes de Barrett y Kosak: “In connection with Phaedra, *nósos*, as WS. Barrett (1964, 246) notes, sometimes refers to ‘the illness induced by her love’, that is, to the symptoms of physical weakness and depletion Phaedra incurs from refusing nourishment; at other times, however, it refers simply to her desire for Hippolytus ‘considered, since it is illicit, as a mental affliction’” (2020, p. 123), y prosigue: “To this J.C Kosak (2004, 51) adds that Phaedra uses the word more often ‘to denote her love for Hippolytus (394, 405)’ and only once in the generalized sense of suffering (730), while the Nurse ‘always uses the word *nósos* to refer to Phaedra’s sickness or to sickness in general’” (2020, pp. 123-24). Consideramos interesante destacar estos análisis porque pensamos que, si bien Fedra menciona una vez *nósos* como sufrimiento, su enfatizada reiteración hace de la *nósos érotos*, como señala López Férrez, un *leitmotiv*; su dolor, constantemente, se pone de manifiesto discursivamente en la obra en su parlamento y el de los otros personajes, y ese dolor, como veremos, se debe a dos causas, el deseo y la lucha contra ese deseo.

¹⁹ Es preciso señalar, antes de iniciar nuestro análisis, que el sentimiento amoroso conlleva para el mundo heleno el paralelo físico del deseo sexual, personificado en los griegos en divinidades como Afrodita y Eros. Ello, en el caso del vocabulario, obliga a considerar siempre la presencia del plano divino; pero, además, a tener en cuenta y remarcar la diversidad de términos, tanto de los que refieren al amor (ἔρος, ἡμερος, πόθος), como de los que refieren al lugar de asiento de las pasiones y de sus síntomas (φρένες, θυμός, στῆθος, καρδία, νοῦς).

Pretendemos, así, indagar cómo, a partir de las transformaciones del motivo lírico, la *nósos érotos* se construye en la tragedia eurípidea como una enfermedad involuntaria que enfatiza el sufrimiento de la reina de Atenas a causa del amor y de sus intenciones de silenciarlo y enfrentarlo.²⁰

II.1. Una fuerza externa

El deseo, para los antiguos griegos, era una fuerza externa al individuo, siempre en pugna por dominar al hombre agresivamente, una fuerza dolorosa y una enfermedad, como explica Goff: “it is perceived as something outside the individual subject, which can be violent and hostile and, as in this play, can take hold forcefully and, in the end, irresistibly” (1990, p. 28). Ya en la épica era concebido como un objeto lanzado sobre el hombre por los dioses (Hualde Pascual, 2016, p. 24), pero la lírica lo pone en el centro y magnifica sus repercusiones. Dentro del campo semántico de la pasión como fuerza externa, encontramos el tópico del amor que penetra por la mirada, la caracterización de Afrodita como engañosa y poderosa, la imagen del agujón, la del corazón arrebatado y la del *éros* como un viento o soplo.

Comenzamos por el tópico de la mirada. Lo primero que llama la atención en *Hipólito* es el énfasis en el deseo que penetra por la vista. Fue al ver al joven cuando Fedra sintió su corazón arrebatado y se enamoró de él: *πατρὸς εὐγενῆς δάμαρ / ἰδοῦσα Φαίδρα καρδίαν κατέσχετο / ἔρωτι δεινῶι τοῖς ἔμοῖς βουλευμάσιν* (“la noble esposa de su padre, Fedra, habiéndolo visto, llenó su corazón de un amor violento, de acuerdo con mis decisiones”, vv. 26-28).²¹ La poesía elegíaca, la lírica coral y monódica focalizaron la importancia de este tópico. Nos limitaremos a señalar algunos pocos ejemplos significativos.

²⁰ En todos los casos en que sea posible, tomaremos la traducción de Luque para la poesía lírica arcaica, salvo excepciones de poemas no incluidos en su antología, para las que indicaremos en cada caso el traductor.

²¹ Esta idea está especialmente subrayada en Eurípides. Afrodita explica que ese enamoramiento mediante la mirada es parte de sus propios planes. El encuentro de la mirada es central al surgimiento de la pasión: cuando Hipólito va a Atenas, y se encuentra con Fedra, ella se enamora al verlo. El texto no indica expresamente dónde se enamoró la reina de Hipólito, pero señala que fue cuando el héroe había ido a iniciarse en los Misterios, circunstancia asociada a la celebración de los Misterios Eleusinos.

Por una parte, ya aparece en un epodo de Arquíloco de Paros (s. VII a.C.): τοῖος γὰρ φιλότητος ἔρωσ ὑπὸ καρδίην ἐλυσθεῖς / πολλὴν κατ' ἀγλὸν ὀμμάτων ἔχευεν (“un ansia tal de amor al corazón metió en un torbellino / y derramó en los ojos niebla espesa”, fr. 191 W, vv. 1-2).²² También, en Íbico de Regio (s. VI a.C.): Ἔρος αὐτέ με κυανέοισιν ὑπὸ / βλεφάροις τακέρ' ὄμμασι δερκόμενος / (...) δίκτυα Κύπριδος ἐσβάλλει (“vuelve a mirarme Eros con sus pupilas lánguidas / que asoman bajo párpados oscuros / (...) a las redes de Cipris sin salida me arrastra”, fr. 6 P, vv. 1-4). Eros, al tiempo que seduce mediante la mirada, se liga a la violencia (aquí, mediante el verbo εἰσβάλλω: ‘arrojar’, ‘lanzar dentro’).

Por otra parte, nos hallamos, con frecuencia, especialmente en la poesía mélica, frente a una lírica que entroniza al amor, así, en Safo (s. VI a.C.) y Anacreonte de Teos (s. VI a.C.). En el fr. 31 C de la poetisa de Lesbos, se menciona: (...) τὸ μ' ἦ μὰν / καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν / ὡς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε', ὡς με φώναι- / σ' οὐδ' ἐν ἔτ' εἴκει, vv. 5-8 (“ésto —no hay duda— hace mi corazón volcar dentro del pecho. Miro hacia ti un solo instante y de mi voz / ni un hilo ya me acude”).²³ También, en el fr. 138 C (v. 2): καὶ τὰν ἐπ' ὄσσοισ' ὀμπέτασον χάριν (“y despliega tu gracia ante mis ojos”), en donde la preposición ἐπί con dativo acentúa la idea de lo que cae sobre la vista. En Anacreonte (fr. 14 P, v. 3): Κλεόβουλον δὲ διοσκέω (“a Cleóbulo mis ojos lo persiguen”), hay una interacción entre amante y amado que refleja el verbo διοσκέω, el cual, según LSJ connota en este pasaje, ‘look earnestly at’. En todos los casos citados, el tópico está relacionado con la violencia. En algunos se vincula a la idea de líquido, convirtiendo al yo lírico en receptor (o recipiente). El deseo, por ende, penetra desde el exterior, desde arriba hacia abajo, y el sujeto poético amante es quien sufre la agresión, mientras el amado —o el éros— es quien la ejerce. En este proceso, siempre es la mirada el punto de vulnerabilidad, ya que la violencia es resultado de lo que se introduce en quien ama a partir de la visión del amado.²⁴

²² El término ἐλύω (v. 1), de acuerdo con LSJ, particularmente en este pasaje, significa ‘coiled close up’, lo que implica la noción de violencia ligada al motivo de la mirada, y reforzada por tratarse de una forma verbal pasiva. A su vez, el verbo χέω (‘verter’, ‘derramar’) conecta el tópico a la idea de líquido que se inserta desde el exterior.

²³ Nuevamente, aparece el tópico de la mirada por medio de la cual penetra el éros; la violencia se muestra en el término ἐπτόαισεν (‘volcar’) y, asimismo, en la a fasia, consecuencia, en el amante agredido, de la mirada sobre el objeto deseado.

²⁴ Como explica Thumiger: “This concept [active sight] is based on the idea that vision is a kind of exchange, a two-way traffic between the perceived object and the perceiving subject. Vision is not passive reception, then, but a form of communication channelled by a flow from the perceived object to the eye of the observer. On this view of things, the image produced by the object can persist even after the object itself has vanished or departed” (2021, p. 29).

Eurípides retoma muchas de estas ideas en su tragedia. Ya subrayamos la centralidad de la vista en el prólogo, en la voz de Afrodita. La mirada del ser amado se relaciona directamente allí con el *éros* caracterizado como δεινός: ‘violento’, ‘terrible’ y ‘temible’ a la vez (vv. 28).²⁵ Fedra, al ver al hijo de Teseo, experimenta el sentimiento inspirado por la diosa; como amante, ella es la agredida, y el objeto de la vista es lo que la agrede.²⁶ El poeta trágico retoma, pues, un tópico lírico, pero enfatizando el dolor de la reina, y restándole, así, responsabilidad en su pasión, puesto que, en la obra, el amor viene asociado fuertemente a las leyes del decoro femenino, de lo que no podía (y no debía) ponerse de manifiesto visiblemente.²⁷

En tal sentido resulta relevante el término εὐγενής (‘noble’, v. 26), presente ya en los primeros versos, y con el que se caracteriza a la esposa de Teseo.²⁸ Melone (2015, p. 95), al retomar el argumento de Dunn de que la reina es un instrumento del que se servirá la diosa para castigar a Hipólito, destaca que, la falta de consideración que Cipris muestra desde un comienzo por el destino de la hija de Pasífae enfatiza su índole de *eygenés*. Así, la diosa subraya, antes de mencionar que el corazón de la protagonista se llenó de deseo viendo a su hijastro, su cualidad de buena esposa. El hecho de poner en primer lugar esta cualidad refuerza el valor del aspecto moral. Por lo tanto, la imagen del personaje se

²⁵ Durup sostiene que “quali che siano gli occhi di cui si tratta, l’oggetto della contemplazione attacca come un aggressore, partecipa attivamente all’á visione e, al tempo stesso, al desiderio (...) lo <<sguardo>> emana tanto dall’oggetto contemplato quanto dall’occhio che lo contemplo”, (1997, p. 146). En el estásimo segundo, el coro, asociando la pasión al poder de Afrodita, transfiere el calificativo de *deinós* a la enfermedad de Fedra: οὐχ ὀσίων ἔρώ- / των δεινῆ φρένας Αφροδί- / τας νόσῳ κατεκλάσθη (“rompió su alma con la violenta enfermedad de un amor impío enviado por Afrodita”, vv. 764-66).

²⁶ Goff (1990, p. 20) destaca que este prólogo es significativo, aunque la mujer acá sea la fuente y no el objeto de la mirada. Para Chong Gossard (2008, p. 140), sin embargo, Goff no distinguió en su análisis interpretativo la mirada erótica de la mirada social: en la mirada erótica las personas se identifican como objetos de deseo, mientras que en la mirada social simplemente uno mira lo que hace otro. Es importante destacar, como explica Calame, que en la antigua Grecia “forces of the libido are particularly dependent on the physiology of the gaze (...). The (amorous) gaze in Ancient Greece is understood as the vehicle of a material flow (...). This material and fluid force is considered divine: it is embodied by and represented as the very young Eros, a cupid, the winged assistant of Aphrodite” (2021, pp. 50-51). El deseo no era sino una inspiración divina que penetraba en el sujeto mediante la vista. Eurípides vuelve sobre este punto, pero dándole un giro a la construcción del personaje de Fedra.

²⁷ Durup explica que es en la esfera de la vista donde se localiza Eros en el drama, pero, en función del decoro, la mirada no puede ponerse explícitamente de manifiesto sino a través de las lágrimas: “le la crime dell’occhio educato a piangere, che nell’ordine del desiderio si oppongono allo sguardo amoroso” (1997, p. 144). La autora, también, sostiene que la ausencia de las categorías de amante y amado en la tragedia.

²⁸ Barrett explica sobre este término que “it can carry the connotation <behaving in the way which becomes one of noble blood> and the feeling that she must not let herself or her family down is a leading in Ph.’s character and a prime motive of her actions” (1964, p. 159). El vocablo tiene, en el drama, la connotación de ‘de mente noble’, ‘generoso’, y está, por tanto, directamente vinculado a la caracterización moral del personaje femenino.

presenta desde el inicio bajo una luz positiva.²⁹ Al ver al joven, ella se enamora (v. 27); según se deduce de las palabras de la diosa, es solamente Afrodita la encargada del surgimiento de la pasión (sobre Hipólito, en cambio, no nos informa nada: si intercambió una mirada con la reina, o si, solamente, ella lo vio sin que él se percatara).

La potestad del amor como fuerza externa que opera a través de la mirada se reitera, concatenadamente, a lo largo de la pieza, y se afirma con el carácter de ley universal. En el estásimo primero, justo después de que el deseo de Fedra ha salido a la luz, el Coro repite: Ἔρωσ Ἔρωσ, ὁ κατ' ὀμμάτων / στάζων πόθον, εἰσάγων γλυκεῖαν / ψυχᾷ χάριν οὖς ἐπιστρατεύσει (“Eros, Eros, que derramas el deseo por los ojos, introduciendo dulce encanto en el alma de aquellos contra quienes sales a hacer la guerra”, vv. 525-527);³⁰ los términos ὄμμα (‘ojo’), στάζω (metafóricamente ‘verter gota a gota’) e εἰσάγω recuperan, allí, un campo semántico vinculado a la violencia de una fuerza cuyo foco se centra en la mirada.³¹ El término *ommáton* se encuentra precedido de la preposición κατά, que denota movimiento hacia abajo, lo cual nos permite entender cómo la *nósos* de la reina de Atenas se percibe introduciéndose desde el exterior, derramándose como un líquido.³² El verbo *eiságo* está íntimamente relacionado, puesto que tiene la connotación de ‘introducir’. La característica del *éros* que se encuentra en la poesía arcaica, y que el Coro recupera en este pasaje lírico, evoca, entonces, el sufrimiento de la esposa de Teseo por la pasión que siente y por su propia lucha contra ese amor, y la construye como una víctima de los designios de Cipris.³³

²⁹ En el v. 27, el verbo κατέχω (particularmente en aoristo, en voz media, en este drama, connota ‘was seized with, possessed by’: LSJ), para aludir al modo en que sobreviene la pasión, nos remite a la lírica griega erótica, siendo las formas medias usadas en pasado, y en este pasaje en particular, para reducir la responsabilidad de Fedra sobre su deseo, y hacer hincapié en la de Afrodita exclusivamente. Barrett explica que “the pass. use of the aor. mid. of ἔχω and its compounds is not uncommon in Homer; then in choral lyric (...)” (1964, p. 159).

³⁰ En el estásimo, se advierten varios tópicos de la lírica arcaica. Es un himno a Eros y Afrodita, y Barrett explica que el Coro, al entonar este himno, “the Nurse has gone, and Phaedra and the Chorus are left alone. We are waiting now to learn what the Nurse will have done (...). While we wait, the Chorus sing an ode. It takes the form of a hymn to *Éros*, its theme is his power and the destruction that he can cause (...). The ode opens with an invocation of *Éros* in the regular style of a cult song” (1964, pp. 256-58).

³¹ Como afirmamos precedentemente (ver n. 24), los ojos tienen un lugar central en el surgimiento de la pasión; y, como sostiene Barrett: “That sexual desire manifests itself in the eyes is a common place of Greek poetry” (1964, p. 258).

³² A propósito de este pasaje (vv. 525-527), el verbo *stázo* tiene el sentido de ‘echar un líquido gota a gota’, ‘derramar’, ‘fluir’, ‘gotear’; ello marca la exterioridad de lo que se introduce sin la voluntad del amante, lo que relaciona al tópico con la imagen del filtro, de líquido. Sobre la imagen del filtro, ver Durup (1997, pp. 149-150). Sobre la metáfora líquida, Hualde Pascual (2016, pp. 27, 31 y 41).

³³ Durup argumenta que la mirada amorosa se presenta como atracción y agresión, y sostiene que “la tragedia toma continuamente, anche al di fuori del rapporto visivo, su questo aspetto del desiderio, per cui lo si para gona a due strumenti: il ferro e il filtro” (1997, p. 149).

A su vez, la imagen de Afrodita como una diosa poderosa y tejedora de astucias, en la poesía mélica, está presente en Safo, integrada al propio Himno a la diosa: παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε, / μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα, / πότνια, θῦμον, (“hija de Zeus que enredas con astucias, te imploro, / no domes con penas y torturas, / soberana, mi pecho”, fr. 1 C, vv. 2-4). En este himno, el yo lírico suplica ser liberado del sufrimiento que provoca el deseo.³⁴ El poder de Cipris se vincula, entonces, a ese dolor que proviene del exterior y que, además, está unido al engaño. En la lírica coral, Simónides de Ceos (s. VI-V a.C.), también, remarca esta conexión de la diosa con los ardides, señalada por la poetisa de Lesbos, a través de un epíteto significativo: δολομήδεος (‘embaucadora’).³⁵

En *Hipólito*, en al menos trece ocasiones, se menciona el poder extraordinario de Afrodita y de Eros y esta insistencia sobre un motivo tradicional lo vuelve especialmente relevante. En el prólogo (vv. 1-2), la diosa se presenta a sí misma como πολλή μὲν ἐν βροτοῖσι κούκ ἀνώνυμος / θεὰ κέκλημαι Κύπρις οὐρανοῦ τ' ἔσω· (“soy una diosa poderosa y no desconocida entre los mortales y en el cielo, y me llaman Cipris”).³⁶ Allí, πολύς (‘grande’, ‘poderoso’, ‘fuerte’) enfatiza, sobre todo, dicho poder, ya que es el primer término con el que se inicia la obra y esta posición pone el foco, especialmente, en la responsabilidad de Cipris. A él se le asocian, como parte del mismo campo semántico, οὐκ ἀνώνυμος (‘no desconocida’), κράτος (‘poder’), σφάλλω (‘hacer caer’, ‘derribar’, ‘engañar’), μέγας (‘poder’),³⁷ Afrodita se presenta, entonces, como en la lírica, con poder sobre los dioses y los hombres, para derribarlos o hacerles vivir una dulce experiencia.

Antes de irrumpir por primera vez, ya la diosa lo primero que remarca de Fedra es su sufrimiento. A propósito de esta imagen de la reina dolorida, Beltrametti, quien no considera que el *éros* de la tradición es lo que hace sufrir a la esposa de Teseo, sostiene

³⁴ El término δολοπλόκος (particularmente en este fragmento caracterizando a la diosa Afrodita: ‘weaving wiles’, LSJ s.v.) metafóricamente denota al engaño. Ἄση (‘a flicción’, ‘angustia’, ‘irritación’) liga la idea de deseo a la de sufrimiento, y junto a ἀνία (‘a flicción’, ‘dolor’, ‘grief’, ‘tristeza’) y δάμνημι (‘forzar’, ‘seducir’) conforman el campo semántico de la violencia que proviene del exterior. El poder se nota en el término πότνια, título poético de honor utilizado para dirigirse a las diosas o las mujeres.

³⁵ σχέτλιε παῖ δολομήδεος Ἀφροδίτας (‘hijo cruel de Afrodita embaucadora’, fr. 70 P, v. 1); el epíteto δολομήδεος une el término δόλος (‘artificio’, ‘ardid’) a μήδομαι (‘que planea o aconseja’). También, en ἡ δολοπλόκου / μεγασθενῆς οἴστρος Ἀφροδίτας (‘el agujón fortísimo / de Afrodita que enreda con engaños’, fr. 36 P, vv. 9-10) se opone el deseo causado por la diosa a lo que es lo bueno y noble (ἔστλόζ). Particularmente el término δολοπλόκος alude al engaño. La violencia y el poder están implícitos en el adjetivo μεγασθενῆς que apunta indirectamente a la diosa, puesto que caracteriza a su agujón.

³⁶ Cf. a sí mismo en τοὺς μὲν σέβοντας τὰμὰ πρεσβεῦω κράτη, / σφάλλω δ' ὅσοι φρονοῦσιν εἰς ἡμᾶς μέγα (‘estimo a los que honran mi poder, y derribo a quienes se enorgullecen contra mi poder’, vv. 5-6).

³⁷ Destacamos, a respecto, el verbo *sphállō*, que tiene en sí mismo la doble connotación de ‘vencer’ y de ‘debilitar’, ‘hacer vacilar’.

que “la pasión de Fedra, en el sentido primario y estrecho de lo que Fedra padece, deriva menos del deseo que de la voluntad de no reconocerlo e/o de reprimirlo” (2001, p. 105) y explica:

Esta Fedra del más reciente *Ippolito* en efecto, mientras es el sujeto por excelencia pasivo —golpeado, vencido, superado, usado, ofrecido a la enfermedad, destruido— de los ataques de *Éros* y de los proyectos de Afrodita, es el sujeto activo de todas las formas de eliminación —es resuelta a sustituir y a desviar, a camuflar, a callar y por lo tanto a renegar el verdadero objeto del deseo—, hasta la negación extrema de la muerte infligida a su propio cuerpo y extendida al cuerpo atormentado de Ippolito. (2001, p. 107)

Seguimos a esta autora en la interpretación de que la reina es un sujeto pasivo —ofrecido a la enfermedad, destruido— debido al deseo inspirado por Cipris; pero, también, es a su propia voluntad, que se deben todas las formas de represión del deseo (2001, p. 107). Así, pues, la causa de su dolor, en ella, es doble: deriva tanto de la pasión, como del enfrentamiento a ese deseo, se entiende como indicador y exaltador del carácter omnipotente de Afrodita, pero, además, del carácter de Fedra.

La nodriza, en el episodio primero, al conocer los hechos, se muestra consciente del inigualable poder destructivo de la diosa del amor, capaz de aniquilar a una persona e, incluso, a toda una familia: ἄλλ' εἴ τι μείζον ἄλλο γίγνεται θεοῦ, / ἢ τήνδε καὶ δόμους ἀπώλεσεν (“sino más poderosa que un dios, si esto ocurre; nos arruinó a ella, a mí y a la casa”, vv. 360-361).³⁸ Entonces, en una relación proporcionalmente inversa, cuanto más se agranda el poder de Cipris, tanto más parece disminuir la responsabilidad moral de la hija de Pasífae en su *nóσos*.

En el discurso a las mujeres de Trecén (vv. 377-78), la esposa de Teseo afirma que los seres humanos no obran mal siempre por voluntad propia.³⁹ Barrett, refiriendo al pasaje, explica que “the cause of wrong doing is not wickedness or moral blindness, but a lack of the resolution needed to do what is right” (1964, p. 227). Parece, pues, afirmarse en la reina de Atenas, por imperio de la pasión, una progresiva debilidad y la carencia de

³⁸ El comparativo de *μέγας* puede significar tanto ‘grande’ como ‘poderoso’ y ‘violento’. En la tragedia, Afrodita es poderosa y violenta, porque el deseo de Fedra es prohibido y, tanto su deseo -inspirado por la diosa-, como su voluntad de enfrentarlo, la llevan a destruirse.

³⁹ καὶ μοι δοκοῦσιν οὐ κατὰ γνώμης φύσιν / πράσσειν κάκιον: ἔστι γὰρ τό γ' εὖ φρονεῖν / πολλοῖσιν (“me parece que no realizan el mal por la naturaleza del entendimiento: pues el pensar bien existe en muchos”).

voluntad para seguir los correctos principios que hacen a la moral de una buena esposa, y llevándola a la necesidad de justificarse.

Al igual que sucede con Afrodita al comienzo del drama, el Coro, en el estásimo primero, se dirige a Eros como una fuerza temible, cuyo dolor desea mantener apartado y cuya manifestación ruega que no se presente con sufrimientos.⁴⁰

Cuando considera inminente su perdición, antes de suicidarse, Fedra exclama: ἐγὼ δὲ Κύπριν, ἥπερ ἐξόλλυσί με, / (...) τέρω· (“deleitaré a Cipris, que me destruye”, vv. 725-27), reconociendo, así, de nuevo, el poder de la diosa que opera en ella. Mueller (2020, pp. 129-30), a propósito de este pasaje, argumenta que es un punto clave de la tragedia, en tanto la reina fue una presencia pasiva hasta el anuncio de su muerte, pero, de un modo activo, decide escribir la tablilla como un medio para reparar su reputación dañada. Así, buscando resistirse a la diosa, promueve sus objetivos, lo que enfatiza especialmente su poder. Con el verbo τέρω (‘deleitar’) surge, de modo irónico, esa complacencia de la voluntad a la que se había estado resistiendo. La esposa de Teseo (siguiendo a Mueller) amalgama sus intenciones con las de Cipris, y se presenta como corresponsable con ella.

No sólo la sierva, sino también las mujeres de Trecén, reconocen la imposibilidad de resistir a una diosa capaz de doblegar los espíritus más inflexibles. En la misma línea de su argumentación, en el estásimo cuarto, el Coro admite la potestad suprema de Afrodita sobre hombres y dioses.⁴¹ A su vez, en el éxodo (vv. 1287-89), Ártemis enfatiza, en su aparición final, la alineación de Fedra con Cipris: ambas resultan tejedoras de artificios. En el caso de la primera, bajo la forma de las engañosas palabras (ψεύδεσι μύθοις, v. 1288) con las que destruye la casa de Teseo. La diosa de la castidad resalta, asimismo, la agencia de la esclava en la destrucción de su señora: τροφοῦ διώλετ' οὐχ ἑκοῦσα μηχαναῖς (“sin querer, se destruyó por las invenciones de la nodriza”, v. 1305), lo que explica que autoras como Mueller (2020, p. 123) —a quien seguimos en su interpretación— lean en *Hipólito* a este personaje en igual sintonía con la diosa del amor.⁴² Así, el término μηχανή

⁴⁰ μή μοί ποτε σὺν κακῷ φανείης / μηδ' ἄρρυθμος ἔλθοις (“no te muestres a mí nunca con sufrimientos, y no llegues desproporcionado”, vv. 528-29). Los verbos en optativo dan cuenta de cómo el Coro, verdaderamente, desea mantenerse alejado de los dolores que Eros provoca y que está observando en la reina.

⁴¹ Cf. σὺ τὰν θεῶν ἄκαμπτον φρένα καὶ βροτῶν / ἄγεις, Κύπρι (“tu rompes, Cipris, el alma inflexible de los dioses y de los mortales”, vv. 1268-69). El adjetivo ἄκαμπτος, en este estásimo, tiene el sentido metafórico de ‘inflexible’, y refuerza la inutilidad de plantear resistencia a Cipris.

⁴² La autora supone, en concordancia con su teoría, que el mismo actor que interpretó a Afrodita en el prólogo podría, luego, haber interpretado a la nodriza, ya que sonarían de modo semejante en su creencia del poder omnipresente de la diosa en los humanos (2020, p. 123). No obstante, creemos que, la anciana, si bien está alineada con Afrodita para que se cumpla el plan divino, también, busca ayudar a su señora porque ese es el trabajo que está obligada a realizar como esclava. Además, es parte de su labor, como Brill sostiene:

(‘ingenio’, ‘invención’, ‘remedio’) nos recuerda el modo en que se caracteriza a Afrodita en la lírica y, claramente, coloca a la sierva alineada con la forma en que opera la divinidad (vv. 1327-28). Esta semejanza contribuye, por otra parte, a oponer el carácter noble de Fedra y el de su aya.

Además de Afrodita, otras dos imágenes del campo semántico del *éros* como una fuerza externa, presentes ya en la poesía lírica arcaica, son las del aguijón y la del soplo. Simónides (fr. 36 P) utiliza el término οἴστρος (‘tábano’, ‘aguijón’) para aludir metafóricamente a la pasión. La idea implícita en esta imagen es la de algo punzante que se introduce desde el exterior y violentamente, idea a la que contribuye, en este poeta, el epíteto μεγασθένης (‘muy poderoso’), que refuerza la violencia misma.

¿Cómo recupera Eurípides esta imagen? En el prólogo (vv. 38-40), Cipris describe a Fedra golpeada por el aguijón del amor: (κάκπεπληγμένη / κέντροις ἔρωτος) desfalleciendo en silencio sin que nadie de la casa conozca su mal. El término κέντρον (‘aguijón’, ‘punta de lanza’, ‘dolor’, ‘pena’, cf. v. 1303) se relaciona con el οἴστρος en la implicación de la idea punzante del dolor.⁴³ Advertimos que este concepto se enfatiza con términos como στένω (‘gemir en voz alta’), ἐκπλήσσω (particularmente, en este pasaje: *generally, of any sudden, overpowering passion, ‘to be struck with desire’*, LSJ s.v.), τάλας (‘sufrido’, ‘desgraciado’), ἀπόλλυμι (‘destruir completamente’, ‘matar’), que conforman un campo semántico estrechamente ligado a la intensidad del dolor que surge del deseo y de la voluntad de su ocultamiento o negación.

Ligada a la imagen del aguijón está la del viento o soplo, testimoniada ya en Safo (Ἔρος δ’ ἐτίναξέ μοι / φρένας, ὡς ἄνεμος κατ’ ὄρος δρύσιν ἐμπέτων: “Eros ha sacudido

“Insofar as this is the labor she is compelled by her station to undertake, the nurse does not have a choice in the matter. Not caring for Phaedra is not an option. (...) Perhaps the nurse has decided that keeping Phaedra alive is tantamount to nurturing the one testament to the labor of her own life” (2007, p. 287).

⁴³ La imagen del οἴστρος ha sido interpretada de manera diferente. Algunos autores la ligan a la acción de la picadura, es decir una fuerza externa, hostil y violenta. Cairns (1993, p. 5) piensa la enfermedad de Fedra como un golpe físico, y relaciona esta imagen con la de las flechas del amor, y con una imagen que construye al paciente preso de la emoción del poder divino; Gambon (2009, p. 123) afirma que la fuerza agresiva de la *nóσos* se manifiesta en la imagen del aguijón y en las metáforas militares, las que trasuntan el modo en que la pasión sobreviene con su violencia irresistible. Mueller (2020, pp. 121-122 y 124), a su vez, concibe a la reina de Atenas tanto como un peón de Afrodita, como poseedora de la voluntad para silenciar su *nóσos*. Aquello que la hace sufrir es una versión de la maldición familiar. Afirma que en la nodriza (alineada con Cipris), el nombre de Hipólito actúa como un aguijón verbal, interrumpiendo el silencio de la reina, y se centra en el grito de la esposa de Teseo como si ésta hubiera sido físicamente picada. Por otro lado, encontramos críticos que piensan esta imagen de un modo ambivalente. De este modo, Durup (1997, p. 149) sostiene, que la acción de Eros se vincula a la idea de picadura, pero observa que existe una ambivalencia en la mirada amorosa y en las imágenes relacionadas a ella —como la del οἴστρος—, ya que la belleza que ataca al ojo “pica” y está, a su vez, llena de encanto. Wright (2017b, pp. 226-27) retoma esta idea de ambivalencia, y declara que es así en *Hipólito* debido a que aparece como picadura y como una abeja, lo que muestra un aspecto punzante y a la vez dulce del *éros*.

mis entrañas / como un viento abatiéndose en el monte / sobre las encinas”, fr. 47 C, vv. 1-2). Calame (2021, p. 62) vincula a esta analogía con los síntomas de la *nósos érotos* y la agitación que produce, una analogía que Eurípides recupera en su tragedia. Así, el Coro, en su estásimo primero, evoca el símil de la abeja, —y con él, la imagen del agujijón— y la metáfora del *éros* como un viento.⁴⁴ En ambas imágenes, se fortalece la idea de la violencia y la fuerza que se ejercita sobre el individuo, idea que, retomada en el contexto del pasaje que precede a la peripecia o cambio de fortuna, se vuelve más significativa: así, en el momento en que la esposa de Teseo deja de oponer resistencia, es cuando sobreviene más brutalmente la catástrofe.

II.2. La guerra y el dolor

La *nósos érotos* en el drama es construida, también, con metáforas bélicas que ya encontramos en la lírica arcaica, que se relacionan con la asimilación del dolor emocional al dolor de la herida y con la característica agonal implícita en la resistencia entendida como una forma de combate.

Es posible advertir que el gran campo semántico sobre el dolor del *éros* está unido al de la guerra tanto en la elegía (Teognis), como en la poesía mélica (Safo y Alceo). En la poesía de Teognis de Mégara (s. VII a.C.), se caracteriza al *éros* con un consagrado oxímoron, presente también en Safo, y que Eurípides retomará: **πικρὸς καὶ γλυκὺς ἐστὶ καὶ ἀρπαλέος καὶ ἀπηνής**, / (...) Ἦν μὲν γὰρ τελέση, γλυκὺ γίνεται· ἦν δὲ διώκων / μὴ τελέση, πάντων τοῦτ’ ἀνηρότατον (“**dulce y amargo** y cruel y codiciable / (...) Si lo cumples, dulzura se te hace, si obstinándote en él / no llegas a cumplirlo, es la mayor de todas las torturas”, fr. 1355 W, vv. 1-4).⁴⁵ Safo (fr. 1 C, v. 3), exaltando a Afrodita, recurre a un léxico que acompaña la idea de sufrimiento y dolor que provoca la diosa, a quien le pide ser su *σύμμαχος* o aliada (v. 28). Se reitera, así, en la poetisa de Lesbos, la idea del

⁴⁴ δεινὰ γὰρ τὰ πάντ’ ἐπιπνεῖ, μέλισσα δ’ οἷα / τις πεπόταται: “Tremendo sopla furiosamente todas las cosas y como una abeja / se tiene revoloteado” (vv. 563-64).

⁴⁵ En el primer verso, mediante un quiasmo, advertimos dos antítesis que contrastan aspectos que definen al *éros*. Las imágenes gustativas que se ponen en juego, según Hualde Pascual, tienen que ver con “la motivación sinestésica de la metáfora en casos como la consideración de un sentimiento agradable por medio de una sensación física” (2016, p. 21). Se correlaciona, entonces, el sabor amargo con el dolor y lo *ἀπηνής* (‘cruel consigo mismo’ and ‘de pensamientos crueles’), y la dulzura con lo *ἀρπαλέος* (‘irresistible’, ‘atractivo’, ‘seductor’, ‘encantador’).

dolor, y del corazón que, arrebatado, sufre (cf. fr. 31 C, vv. 5-6).⁴⁶ También, para esta autora (fr. 130 C, v. 2), Eros resulta a la vez ‘dulce y amargo’ (γλυκύπικρον), y se insiste en su temerosidad al calificarlo de ἀμάχανον, término que da cuenta de su esencia irresistible e inderrotable. Alceo de Mitilene (s. VI a.C.), contemporáneo de Safo, define de igual modo al dios como *deinós* en grado superlativo (δεινότατον θεών, “Eros, el más funesto entre los dioses”, fr. 327 P, v. 1), e hiperboliza su violencia.⁴⁷

Siempre, en el contexto de la poesía lírica arcaica, Arquíloco, en el fr. 196 W (ἀλλά μ' ὀ λυσιμελῆς ὄταϊρε δάμναται πόθος, “pero a mí, compañero, me domina el deseo / que deja el cuerpo lánguido”), recurre al verbo δαμάζω (‘dominar’, ‘someter al yugo’, ‘someter a un marido’, ‘desposar’) para connotar tanto la idea de imponerse por la fuerza, como la del sometimiento y la derrota en el combate con el deseo, cuando πόθος (‘deseo’) subordina al amante, en una guerra desigual.

¿Cuáles son las innovaciones del drama en este campo del dolor y del deseo en su aspecto bélico? La *nósos érotos* aparece en *Hipólito* ligada al sufrimiento de Fedra y, discursivamente, se construye con términos provenientes del campo semántico de la guerra y el dolor.⁴⁸ Es en el episodio primero, y a pesar de que la metáfora atraviesa casi toda la obra, en que aparece con mayor insistencia este imaginario que conjuga la idea del combate (combate para que la pasión no salga a la luz, combate de resistencia a un *éros* violento). Tempranamente, en el prólogo, como señalamos, Afrodita remarca la violencia con que sufre la víctima de sus planes contra Hipólito. A la angustia que padece, se incorpora un elemento novedoso, el silencio, puesto que es, fundamentalmente, esta voluntad de ocultar el deseo lo que lastima a la reina (σγῆ, v. 40).⁴⁹

⁴⁶ τό μ' ἦ μὰν / καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτώσισεν, “esto, —no hay duda— hace / mi corazón volcar dentro del pecho”. El verbo πτώω que significa en VA ‘excitar’ o ‘emocionar’ nos brinda en este pasaje la idea de arrebato, doblemente explicitado por στήθος (lugar donde se asienta el corazón y el sentimiento), y por καρδίαν, lugar preponderante de la pasión. El mismo tópico reaparece en el fr. 47 C (vv. 1-2): Ἔρος δ' ἐτίναξέ μοι / φρένας (“Eros me ha sacudido mis entrañas”), donde el verbo τινάσσω (‘sacudir’, ‘agitar’, ‘hacere temblar’) implica la idea de arrebato. El término, también, se encuentra con el sentido de ‘blandir un arma’, por lo que forma parte del léxico de la guerra en su asociación con φρένας.

⁴⁷ Ya mencionamos que esta calificación es la misma que Cipris atribuye al amor de la esposa de Teseo, en el v. 28, y el Coro, a la enfermedad del amor a dóltero (vv. 764-66).

⁴⁸ A propósito de la idea del *éros* como una fuerza violenta, destructiva, con la que el ser humano combate sin poder ganar esa batalla, Goff (1990, p. 28), Cairns (1993, p. 248) y Thumiger (2013, p. 28) interpretan que el deseo es exclusivamente negativo para los griegos. Wright, al retomar a Thumiger para refutar esta concepción, sostiene que “love is often the cause of suffering or disaster in tragedy. (...) More nuance is possible, and in fact tragic love is a more interestingly varied, multi-faceted phenomenon than has been suggested” (2017b, p. 221). Coincidimos con Wright en que no solamente percibimos el aspecto negativo, violento y cruel del amor en el drama, puesto que, en *Hipólito*, como en otras tragedias, la mirada es más compleja, y no puede pensarse en términos dicotómicos. La desgracia de Hipólito (equiparable a la de la reina), en todo caso, tiene más que ver con su incapacidad de amar o de rendir tributo a Afrodita.

⁴⁹ En efecto, la hija de Pasífae sufre “en silencio” a la par que “por el silencio”, según podemos interpretar el dativo del v. 40. Montiglio, a propósito del silencio como una forma de combate, sostiene que “once she

El verbo ῥίπτω (‘arrojar’), que se integra a la metáfora de la lanza, contribuye, desde un comienzo, a la configuración de esta idea. A partir del episodio primero, seguirá apareciendo en el drama hasta el éxodo, por lo que, dentro de este campo, sus reiteradas apariciones confirman que, como Durup sostiene: “l’azione di *èros* si collega da un lato alle idee di puntura (*oistros*, *kèntron*), e di ferita, allàtto di colpire (le forme del verbo *plèssō*), dall’altra idea di (...) instilamento (*stàzo*)” (1997, p. 149). El vocablo aparece en la voz de la nodriza (vv. 214, 232) con el sentido de sacar a la luz un discurso no adecuado, y en el discurso de la esposa de Teseo (v. 220), ligado al motivo de la *manía*, sobre el que profundizaremos en el último apartado. El verbo resume, pues, la violencia de la pasión que pugna por salir, y que, una vez que cobra forma en el lenguaje, sólo atrae la catástrofe.

A la magnificación de la idea de dolor y a la distorsión del sentido de la guerra, contribuye, sin dudas, el vínculo que une, en esta tragedia, al enamorado con el destinatario de su deseo: Fedra, al límite de su resistencia, le confiesa a su servidora que es un φίλος quien la destruye (φίλος μ' ἀπόλλυσ' οὐχ ἑκοῦσαν οὐχ ἐκόν, v. 319). Surge, así, de sus palabras, la ambigüedad en la connotación del sustantivo *phílos* (‘pariente’, ‘aliado’ o ‘ser querido’), y todo el peso de la distorsión de la *philia*, porque es efectivamente un “familiar” quien la está atormentando. Esta condición destaca no sólo lo terrible de su amor (haberse enamorado de su hijastro), sino, también, el hecho de que la destruya alguien con quien deberían ser claros los vínculos de reciprocidad.⁵⁰

Precisamente, en el punto en que la reina es urgida por la insistencia de la sierva para revelar su secreto, la esclava recupera el oxímoron de la lírica para definir al *éros*:

Φα.- τί τοῦθ' ὃ δὴ λέγουσιν ἀνθρώπους ἐρᾶν;
 Τρ.- ἦδιστον, ὃ παῖ, ταῦτόν ἀλγεινόν θ' ἅμα.
 Φα.- ἡμεῖς ἂν εἴμεν θατέρῳ κεχρημένοι.

Fe.- ¿Qué es aquello que ciertamente dicen que los hombres aman?
 No.- Lo **más dulce**, niña, y al mismo tiempo **doloroso**.
 Fe.- Yo al menos podría decir que estoy experimentando la segunda. (vv. 347-49)

resumes speaking, however, Phaedra proves to be proud of her silence, a source of honor (329). By concealing her illness, she claims, she is trying to find a noble way out of shame (330–331). Later, in her explanatory speech to the chorus, Phaedra presents her silence as a combative attitude, as the behavior of a strong will in conflict with her malady” (2000, p. 238).

⁵⁰ Sobre *philia* y reciprocidad en la tragedia, véase Belfiore (2000).

La aya evoca la simultaneidad de sensaciones entre el sabor amargo, y el dolor y la crueldad; y entre la dulzura, y lo atractivo que consume y devora, pero transfiriendo la sinestesia completamente al campo emocional, mediante el uso de los adjetivos destacados.⁵¹ Además, cuando conoce ya el alcance de la confesión de su señora, insiste en los estados contradictorios que someten a la víctima del deseo a ser escenario de un campo desigual de batalla, donde se enfrenta a una divinidad:

Κύπρις γὰρ οὐ φορητὸν ἦν πολλὴ ῥυῆ,
ἦ τὸν μὲν εἶκονθ' ἠσυχῆ μετέρχεται,
ὄν δ' ἄν περισσὸν καὶ φρονοῦνθ' εὖρη μέγα,
τοῦτον λαβοῦσα πῶς δοκεῖς καθύβρισεν.

Cipris, pues, es irresistible si te ataca con fuerza. A la que cede, **dulcemente** se le acerca, pero al que encuentra soberbio, orgulloso y con sus mismos sentimientos, apoderándose de este, ¿de algún modo lo imaginas? Lo **maltrata**. (vv. 443-46)

Evoca así, en su afán de ayudar y persuadir a la esposa de Teseo, la inutilidad de dar combate a Cipris, poniendo el acento en el dolor de quien decide enfrentarse a una diosa que posee una gran fuerza.⁵² Esta advertencia de la anciana no hace sino subrayar, por otra parte, el carácter inflexible y noble de su señora, en su sostenida resistencia.

El Coro mismo afirma la violencia de Eros en términos de una guerra en la que el ataque comporta el oxímoron de una γλυκεῖαν χάρι (‘dulce encanto’):

(...) εἰσάγων γλυκεῖαν
ψυχῆ χάριν οὐς ἐπιστρατεύσει,
μή μοί ποτε σὺν κακῷ φανείης
μηδ' ἄρρυθμος ἔλθοις.
οὔτε γὰρ πυρὸς οὔτ' ἄστρον ὑπέρτερον βέλος
οἶον τὸ τᾶς Ἀφροδίτας ἦσιν ἐκ χερῶν
Ἔρωσ ὁ Διὸς παῖς.

⁵¹ En el v. 349, Fedra responde con el verbo χράομαι (‘desear’, ‘ser juguete de’, ‘experimentar’, ‘sufrir’), cuyo uso en perfecto permite poner de manifiesto su estado de dolor presente por un deseo involuntario, y el peso que tiene sobre todo este aspecto de su pasión.

⁵² Merece destacarse el campo semántico sobre la violencia y la guerra que se configura en el pasaje mediante el uso de los verbos μετέρχομαι (‘presentarse’, con significado hostil ‘perseguir’), λαμβάνω (‘apoderarse’), καθυβρίζω (‘maltratar’).

(...) introduciendo dulce encanto en el alma de aquellos contra quienes **sales a hacer la guerra**, no te muestres con **desgracias** y no vengas en medida indebida. Ni el **dardo de fuego** ni el de las estrellas es más poderoso como el que Eros, el hijo de Zeus, **lanza** desde las manos de Afrodita. (vv. 526-32)

Incluso antes de su muerte, en su último discurso, Fedra plantea su pasión en términos de una derrota que la expone como víctima de una guerra en la que ha prevalecido el aspecto cruel y amargo del amor: Κύπριν, ἥπερ ἐξόλλυσί με (“a Cipris que me destruye”, v. 725); **πικροῦ δ' ἔρωτος** ἠσσηθήσομαι. (“seré vencida **por un amor cruel**”, v. 727). De ahí que el Coro, en el estásimo segundo, cante: τ' εὔ- / δοξον ἀνθαιρουμένα φήμαν ἀπαλλάξ- / σουσά τ' **ἀλγεινὸν** φρενῶν **ἔρωτα** (“eligiendo una fama de buena reputación y liberando al **deseo doloroso** de su corazón”, vv. 773-775). Es decir, en repetidas ocasiones, el *éros* se presenta con la fuerza suficiente como para destruir a quien se le oponga.

El himno a Afrodita, en el estásimo cuarto, deviene el lugar en que todas estas metáforas se conjugan para reforzar el aspecto triunfal de las divinidades vencedoras. En ἀμφιβαλὼν / ὠκυτάτω πτερῶ· (“apresándolos con vuelo ligero”, vv. 1270-71) y πτανὸς ἐφορμάση χρυσοφαῆς (“ataca volando con alas doradas”, v. 1275), el Coro celebra el poder de Cipris y enfatiza, con los verbos ἀμφιβάλλω (‘apresar’) y ἐφορμάω (intr. ‘atacar’), la violencia junto a un léxico de guerra. El resultado de esta batalla desigual queda reafirmado en el éxodo, junto con la inocencia de Hipólito, cuando Ártemis le explica a Teseo las motivaciones que han guiado a su esposa: γνώμη δὲ **νικᾶν** τὴν Κύπριν πειρωμένη / τροφοῦ διώλετ' οὐχ ἔκοῦσα μηχαναῖς (“intentando **vencer** a Cipris con su determinación se destruyó por completo —sin ella quererlo— por los ingenios de la nodriza”, vv. 1304-05).⁵³

En el prólogo y en el episodio primero, entonces, en un marco en el que se ponen de manifiesto el estado de sufrimiento y dolor de la reina que se trasluce en los síntomas de su cuerpo consumido y, luego, cuando las consecuencias de la revelación de la *nósos érotos* se activan en el drama, imperan gran cantidad de imágenes ligadas a la guerra, especialmente las de las armas punzantes, como la lanza o los dardos; sirven para expresar la inutilidad de una batalla, cuya derrota está anticipada. También se recupera y prevalece,

⁵³ Encontramos en este pasaje un léxico que, sin ser específico de la guerra, se vincula al campo agonala partir del término νικᾶν: διόλλυμι (‘destruir’), γνώμη (‘disposición’) y πειράω (‘probar las chances de guerra’); con ellos se destaca la lucha de Fedra por oponerse voluntariamente a ese deseo.

en la tragedia, el oxímoron de la lírica, que expone el lado dulce y cruel del amor, y en el que prima el lado doloroso.

II: 3. Los síntomas: la astenia y la pérdida de la voz

Como hemos ya explicado previamente, en este apartado y el siguiente, nos ocuparemos de los efectos que la violencia de la pasión desencadena en sus víctimas, es decir, de los síntomas que se manifiestan en el cuerpo. El tópico de la inactividad, la falta de ánimo y la imagen del ἔρος λυσιμελής ('el que desmaya los miembros'), por un lado, y el tópico del deseo de muerte y las imágenes de frío y calor, por el otro, son algunos de los más importantes síntomas que vislumbramos en los líricos griegos, y que se proyectan en la pasión de Fedra.

Acerca del primer tópico, ya encontramos en Arquíloco uno de los epítetos más significativos que acompañan al *éros*: ἀλλὰ μ' ὁ λυσιμελής, ὠταιρε, δάμναται πόθος ("pero a mí, compañero, me domina el Deseo / que deja el cuerpo lánguido", fr. 196 W, v. 1).⁵⁴ También, y repetidamente, el motivo está presente en la más temprana poesía coral de Alcmán de Esparta (s. VII a.C.), donde los síntomas se vuelven especialmente expresivos por la adjetivación y verbos utilizados, y la delicadeza de la descripción. Así, en: a) Γλυκὺς κατεῖβων καρδίαν **ιαίνει** ("[Eros] derramándose dulce me **ablanda** el corazón", fr. 59a P, v. 2); b) **λυσιμελεῖ** τε πόσῳ, **τακερώτερα** / δ' ὕπνω καὶ σανάτω ποτιδέρκεται ("con un deseo que **desmaya el cuerpo** / dirige una mirada que hace **desfallecer**", fr. 3 P, vv. 1-2); c) οὐ μ' ἔτι (...) / γυῖα φέρην δύναται ("mis piernas ya no pueden llevarme",⁵⁵ fr. 26 P, vv. 1-2).⁵⁶

⁵⁴ El término *lysimelés*, según el LSJ, s.v. es un epíteto que se resignificó de acuerdo con los géneros. En la épica homérica, era epíteto del sueño (*Od.* 20.57, 23.343); en la lírica, lo es del amor, aunque ya Hesíodo lo atribuye a esta fuerza cosmogónica como potencia que asegura el devenir de las generaciones, más que como deseo (*Th.* 120-122). Connota la idea de la inactividad que provoca la pasión, y va asociado a la de dominación, como señala Hualde Pascual (2016, pp. 21-22). No sólo lo hallamos en la poesía elegíaca y yambógrafa, sino, asimismo, en la poesía mélica monódica y coral. Además del ejemplo que citamos de Alcmán, ver en Safo el fr. 130 C, v. 1: "Ἔρος δηῖτέ μ' ὁ λυσιμέλης δόνει" ("me arrastra —otra vez— Eros, que desmaya los miembros").

⁵⁵ La traducción, que en este caso pertenece a Ferraté, responde a un fragmento que no está testimoniado en la edición de Luque.

⁵⁶ Los términos que hemos resaltado destacan tanto la imagen del *éros lysimelés*, como la de la inactividad que causa el amor y el deseo de muerte, que deja al enamorado a merced de una poderosa fuerza que lo domina por completo.

Si nos adentramos, a su vez, en la poesía mélica monódica, entre los poemas de Safo merecen señalarse los frs. 48 C y 94 C, que expresan en la antinomia frío/calor uno de los síntomas por antonomasia del amor, al igual que la imagen del desmayo y el tópico del deseo de muerte como consecuencia de la separación de los amantes.⁵⁷ Claramente, el poema sáfico más representativo, en términos de sintomatología, es el fr. 31 C, porque describe las manifestaciones que afectan los sentidos y, particularmente, el lenguaje y su capacidad (o incapacidad) de comunicar, de un modo tal que el cuerpo mismo parece desmembrarse:⁵⁸

ὡς γὰρ ἔξ σ' ἴδω βρόχε' ὡς με φώναι-
σ' οὐδ' ἔν' ἔτ' εἴκει,

ἀλλ' ἄκαν μὲν γλῶσσα ἔαγε λῆπτον
δ' αὐτίκα χρῶ πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν,
ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἔν' ὄρημμ', ἐπιρρόμ-
βεισι δ' ἄκουαι,

ἐκάδε μ' ἴδρωσ ψῦχος κακχέεται τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης
φαίνομ' ἔμ' αὐται·
ἀλλὰ πὰν τόλματον ἐπεὶ καὶ πένητα

Miro hacia ti un instante y de mi voz
ni un hilo ya me acude,

la lengua queda inerte y un sutil
fuego bajo la piel fluye ligero
y con mis ojos nada alcanzo a ver

⁵⁷ Fr. 48 C, v. 2: ὄν δ' ἔψυξας ἔμαν φρένα καιομένην πόθῳ. (“refrescaste mi pecho que ardía de deseo”); fr. 94 C, vv. 1-2: τεθνάκην δ' ἄδολως θέλω / ἄ με ψιδομένα κατελίμπανεν (“de verdad yo quisiera verme muerta / ella me abandonaba entre sollozos”). El verbo ψύχω (‘refrescar’) posee una connotación positiva sobre el amante, en la medida en que contribuye a mitigar el efecto opuesto, la imagen del calor, expresada con el término καίω (‘prender fuego’, ‘quemar’).

⁵⁸ En su comentario a la traducción del poema en la edición de Losada, Ingberg (2003, p. 81) señala: “es su concepción del amor como un poder irracional que ataca al hombre igual que una enfermedad (...) lo que encontramos expresado en Safo de un modo sublime. Varios de los elementos que ella utiliza en su enumeración estaban ya presentes en Homero para describir otros sentimientos, tales como temor, ira, pena; su hallazgo fue disponerlos y trabarlos con un nuevo sentido y con su arte de siempre”.

y zumban mis oídos,

me desborda el sudor, toda me invade
un temblor, y más pálida me vuelvo
que la hierba. No falta —me parece—
mucho para estar muerta. (vv. 7-17)

Ya hemos hecho mención a los síntomas de la *nósos érotos* que se evocan en el prólogo de la tragedia de Eurípides (vv. 39-40), en particular el silencio;⁵⁹ pero es en la *párodos* (vv. 132-40) y en el episodio primero (vv. 198-202, vv. 272-79, vv. 392-94, vv. 400-2) en que la descripción de los síntomas físicos se concentra con mayor fuerza, impulsando a la nodriza a indagar sobre las causas hasta llevar al límite de su resistencia a una Fedra agotada por la lucha contra su pasión.

En la *párodos*, al describir el mal de la reina, el Coro señala:

τειρομένην νοσερᾷ κοίται δέμας ἐντὸς ἔχειν
οἴκων, λεπτὰ δὲ φά-
ρη ξανθὰν κεφαλὰν σκιάζειν·
τριτάταν δὲ νιν κλύω
τάνδ' ἀβρωσία
στόματος ἀμέραν
Δάματρος ἀκτᾶς δέμας ἀγνὸν ἴσχειν,
κρυπτῶ πάθει θανάτου θέλουσαν
κέλσαι ποτὶ τέρμα δύστανον.

⁵⁹ Al silencio hemos referido en un apartado previo (ver nota 49). Añadimos aquí algunas otras consideraciones, vinculadas a este síntoma. A propósito de σιγάω, Barrett explica: “after ἀπόλλυται she [Afrodita] pauses slightly (...), then she adds this one word, which so added is as good as a new sentence (...). Down to ἀπόλλυται she has been contrasting Ph.'s behaviour at Trozen with that at Athens; now comes a new point, no longer part of the contrast, and an important one- that she is keeping her love a secret from all about her” (1964, p. 163). Beltrametti sostiene que “Eros, il grande tema di lunga durata, in cui si erano radicati il soggetto e il linguaggio della lirica occidentale, in questa tragedia sembra mettere alla prova le possibilità dell'espressione verbale e portare il soggetto tragico all' afasia” (2001, p. 105). Gambon, también, explica que “una transformación fundamental en el tópico de la *nósos érotos* en *Hipólito* es el esfuerzo de Fedra por subordinar esta enfermedad, ocultándola primero con el silencio (...), con la apelación luego a la *sôphrosynê* (...), y finalmente con la determinación de morir” (2009, p. 123); y, además, que “Fedra anhela con su prolongada e introvertida mudez, como confiesa a las mujeres de Trozén, resguardar su reputación, y si es cierto que con ello expresa su voluntad de conformidad con los patrones genéricos de la *eukleia* femenina, por otro lado hay en esta conducta —deseable y esperada en las mujeres— un comportamiento autodestructivo que alienta en sus congéneres el deseo de auxiliarla” (2009, p. 124). Siguiendo esta línea de pensamiento, ambas causas, el deseo y la batalla contra ese deseo, devienen en *nósos*, como ya hemos insistido suficientemente.

Escucho que tiene su cuerpo, en el lecho de enferma, angustiada, dentro de la casa, y velos finamente trabajados cubren su rubia cabellera; que ella se halla por tercer día sin alimento en su boca, su cuerpo se encuentra puro del trigo de Deméter debido a una enfermedad oculta, deseando conducirse hacia el fin desgraciado de la muerte. (vv. 132-140)

El consagrado tópico del *éros lysimelés* aflora a partir de un campo semántico que subraya la inactividad, la pérdida de apetito, y la falta de ánimo de la esposa de Teseo.⁶⁰ El problema que el Coro ignora es que, en parte, esta decisión es deliberada. Seguimos a Goff en la interpretación de la significación de la seclusión de la reina, de su ocultamiento:

This double seclusion within house and veil can be read, paradoxically, as a sign of Phaidra's proper position as modest matron, wife and mother, but it is also a symptom of her sickness, as are her silence and starvation. Seclusion and silence are here a form of withdrawal from interaction and speech, as starvation is a withdrawal from food. (1990, p. 5)

La imagen del velo, precisamente, se relaciona con el anhelo de silencio, que la nodriza insistirá en quebrantar.⁶¹ En esta primera aparición de Fedra, el deseo de las mujeres de saber es confrontado, precisamente, con su determinación de no hablar.⁶²

Varios tópicos e imágenes se entrecruzan en las palabras delirantes de la esposa de Teseo, cuando la vemos por primera vez en escena:

⁶⁰ La pérdida de apetito es un síntoma ambiguo, que confunde los efectos de la pasión con la voluntad deliberada de Fedra de dejarse morir a partir de un ayuno voluntario. Montiglio entiende el ayuno de la reina como parte del proceso de purificación del deseo que la ha contaminado, “Phaedra thinks to wash away the pollution that has tainted her heart by practicing silence and fasting. Her silence aims not so much at sparing others the polluting contact with her being as at eradicating the pollution from herself” (2000, p. 234). Brill interpreta, en cambio, que “Phaedra's body is not only a sign of her sickness, but also the ground on which she wages her resistance. Her refusal of food suggests a desire for autonomy, for an impossible self-sufficiency, a desire to be freed from desire” (2007, p. 282). Si bien mediante el ayuno se buscaba limpiar una impureza interna, en esta ocasión es, también, producto del anhelo de morir para poder ocultar, de ese modo, la pasión por Hipólito.

⁶¹ Goff interpreta el velo no sólo en relación con la versión previa del drama sino, asimismo, como “an erotic signifier, suggesting what it ostensibly hides” (1990, p. 14).

⁶² La falta de ánimo, el ayuno, el silencio, el deseo de morir son síntomas que se advierten en los tratados hipocráticos en las descripciones de mujeres enfermas, y que Montiglio (2000, pp. 230-231) interpreta como un anuncio o “heraldo de la muerte”. En diálogo con esta argumentación, Gambon sostiene que “aquí el silencio es más que un <<heraldo de la muerte>>: es el arma con la que Fedra espera luchar contra su enfermedad, vencer su pasión. Fedra anhela con su prolongada e introvertida mudez, como confiesa a las mujeres de Trozén, resguardar su reputación” (2009, p. 124).

αἶρετέ μου δέμας, ὀρθοῦτε κάρᾳ·
λέλυμαι μελέων σύνδεσμα φίλων.
λάβετ' εὐπήχεις χεῖρας, πρόπολοι.
βαρὺ μοι κεφαλῆς ἐπίκρανον ἔχειν·
ἄφελ', ἀμπέτασον βόστρυχον ὄμοις.

¡Levanten mi cuerpo! ¡Reanimen mi persona! ¡Tengo desatados los lazos de mis queridos miembros, tomen mis manos de hermosos brazos! ¡Qué penoso para mi es el velo de la cabeza! ¡Quitádmelo! ¡Despliega mi cabello sobre mis hombros! (vv. 198-202)

Uno de los más significativos tópicos es, precisamente, el del *éros lysimelés* (v. 199).⁶³ La insistencia de quienes acompañan a Fedra (el mundo femenino que la rodea) la hace sentir abrumada, y la lleva a luchar para mantenerse callada. Esta batalla se hace evidente en el calificativo βαρὺ ('grave', 'opresivo') que caracteriza a ἐπίκρανον, e implica algo penoso y a la vez temible y difícil; ello sugiere que, en algún sentido, la reina está, implícitamente, pidiendo que la ayuden a "hablar" para explicitar un deseo, cuyo silencio la está destruyendo. La paradoja de callarse para cuidar su imagen noble y la necesidad de hablar a causa de una enfermedad provocada por ese silencio constituye uno de los mayores aciertos para la configuración de la nueva Fedra eurípidea.

El cuerpo de la hija de Pasífae, consumido, enfermo debido al silencio y al deseo es, también, el motivo de la conversación entre la sierva y el Coro:

Xo.- οὐδ' ἦτις ἀρχὴ τῶνδε πημάτων ἔφυ;
Tr.- ἐς ταῦτόν ἦκεις· πάντα γὰρ σιγᾷ τάδε.
Xo.- ὡς ἀσθενεῖ τε καὶ κατέξονται δέμας.
Tr.- πῶς δ' οὐ, τριταίαν γ' οὐσ' ἄσιτος ἡμέραν;
Xo.- πότερον ὑπ' ἄτης ἢ θανεῖν πειρωμένη;
Tr.- θανεῖν; ἀσιτεῖ γ' εἰς ἀπόστασιν βίου.
(...) Tr.- κρύπτει γὰρ ἦδε πῆμα κοῦ φησιν νοσεῖν.

Co.- ¿Ni cuál es el origen de estas miserias?
No.- Has llegado a este punto: calla todas estas cosas.
Co.- ¡Qué débil está y también cómo se consume su cuerpo!
No.- ¡y cómo no! Hace tres días por lo menos que está sin comida.

⁶³ Sobre el tópico del *éros lysimelés*, Goff explica: "This physical loosening can be seen first and foremost as a manifestation of the power of Eros in his capacity of *lusimeles*, loosener of the limbs. As well as an erotic charge, the metaphor of loosening has a more general significance for female identity, since the woman 'loosened her girdle at the defining moments of defloration and childbirth'" (1990, p. 7).

Co.- ¿acaso por ceguera, o intenta morir?
No.- ¿Morir? Se abstiene de la comida exactamente para distanciarse de la vida (...).
Oculta esta calamidad y no dice que está enferma. (vv. 272-77)

La determinación de morir, que es parte de la estrategia de la esposa de Teseo frente al poder de su pasión, confunde los síntomas y desorienta a quienes quieren ayudarla. La sierva está segura de que su señora pretende acabar su vida con el ayuno, pero no sabe por qué; el Coro no acierta con la causa del mal. Beltrametti entiende que el cuerpo de la princesa cretense es, por eso, “un corpo-sintomo che diviene un corpo-memoria” (2001, p. 107). Fedra confirma su cuerpo debilitado como síntoma de *nósos érotos* cuando afirma: τρίτη δ' ἐγὼ δύστηνος ὡς ἀπόλλυμαι (“la tercera soy yo, desgraciada cómo soy destruida”, v. 341).⁶⁴

Poco después, en su discurso a las mujeres de Trecén, la reina es capaz de explicar, paso por paso, los estadios de su lucha, comenzando por su primera determinación: ἐπαί μ' ἔρωσ ἔτρωσεν, ἐσκόπουν ὄπως / κάλλιστ' ἐνέγκαιμ' αὐτόν. ἠρξάμην μὲν οὖν / ἐκ τοῦδε, σιγᾶν τήνδε καὶ κρύπτειν νόσον (“cuando el amor me lastimó, examinaba de qué manera —la mejor posible— yo lo toleraría. Comencé, ciertamente, con ésta: callar y ocultar la enfermedad”, vv. 392-94). No hay en ella imposibilidad de hablar, sino voluntad de callar, lo que convierte a su silencio en un signo de ocultamiento motivado no por la pasión que experimenta, sino por las consecuencias sociales que ese deseo adúltero supone. La última de sus determinaciones es la de morir: τρίτον δ', ἐπειδὴ τοισίδ' οὐκ ἐξήνυτον / Κύπριν κρατῆσαι, κατθανεῖν ἔδοξέ μοι, / κράτιστον —οὐδεὶς ἀντερεῖ— βουλευμάτων (“en tercer lugar, puesto que con esto no logré vencer a Cipris, pensé que morir era la mejor de las resoluciones —nadie lo refutará—”, vv. 400-2). Además, esta decisión, también, se presenta como un signo en el que se confunde el síntoma y la resolución provocada por la consciencia de su rol de mujer y de esposa.

Así, el tópico del *éros lysimelés*, que tiene una marcada presencia en la lírica, se reconfigura en la tragedia, asociándose a los síntomas que son expresión de una enfermedad cuyas características son ambiguas.

⁶⁴ El verbo ἀπόλλυμαι (en voz media ‘perderse’, ‘ser destruido’, ‘morir’), junto a δύστηνος (‘desgraciada’) enfatiza la debilidad de la reina causada por el dolor, lo que la conduce a desear morir. Beltrametti sostiene que “nell’impotenza, nell’astenia, nell’imedia, nell’afasia e nell’irrazionalità, in tutte le mancanze che paralizzano il corpo di Fedra, Euripide mette in scena lo scacco che fatalmente subisce la volontà politica di controllare il desiderio e di censurare anche il ricordo degli amori consumati” (2001, p. 108).

II. 4. La locura

En este apartado nos concentraremos en la *μανία* ('locura') —en tanto síntoma de la *nóσos érotos*—, y en el tópico del prado erótico.⁶⁵ Comenzamos, por la aparición de estos *tópoi* en los fragmentos líricos y, posteriormente, analizaremos cómo los retoma Eurípides y en qué medida los resignifica.

La *μανία*, para los antiguos griegos, “it is medical in nature, a disease, but within the specifics of Greek culture it can be also a religious experience, a mark of excellence, or the execution of a divine punishment” (Thumiger, 2013, p. 29). La poesía lírica, y en particular la poesía mélica, apelaron a la imagen del amor como *μανία*. Así, en Alcmán (fr. 58 P, v. 1) leemos: *μάργος δ' Ἔρωσ οἶα (παῖς) παῖσδει*, (“pero, alocado, Eros juguetea”). El término *μάργος* ('furioso', 'ansioso', 'loco', 'voraz'), que caracteriza al dios, connota, por su significado, violencia. También, en Safo, en reiteradas ocasiones, el amor se inviste de este rasgo, como por ejemplo en el fr. 1 C, vv. 17-18: *κώττι μοι μάλιστ' ἀέλω γένεσθαι / μαινόλαι θύμω* (“y qué anhelo ante todo alcanzar en mi pecho / enloquecido”), en que se liga la locura a la violencia al suplicar a la diosa no sufrir angustias en el amor. Por otro lado, en Alceo (fr. 283 C, vv. 1-3), la pasión de Helena por Paris es caracterizada en términos de *μανία*: *κ' Ἀλένας ἐν στήθεσιν ἐπτόαισε / θῦμον Ἀργείας, Τροίω δ' ὑπ' ἄνδρος / ἐκμάνεισα* (“el corazón volcó dentro del pecho / de Helena de Argos, por el varón de Troya enloquecida”).⁶⁶ También, del mismo modo, en Anacreonte, el deseo por Cleóbulo: *Κλεοβούλου μὲν ἔγωγ' ἐρέω, / Κλεοβούλω δ' ἐπιμαίνομαι* (“de Cleóbulo estoy enamorado / por Cleóbulo estoy aún más que loco”, fr. 14 P, vv. 1 y 2); y el estar enamorado, un estado que se asimila a la locura: *ἐρέω τε δηῦτε κοῦκ ἐρέω / καὶ μαίνομαι κοῦ μαίνομαι* (“me enamoro otra vez y me desenamoro / loco me vuelvo y no me vuelvo loco”, fr. 83 P, vv. 1-2).

La *μανία*, por lo tanto, está, directamente, vinculada a la violencia y a la pasión en la lírica. No obstante, también, como acertadamente observa Thumiger, el hecho de

⁶⁵ Sobre el prado erótico, Goff explica que corresponde a “the specific images mobilised in the play to link desire and violence”, (1990, p. 58). Tiene su antecedente directo en el *Himno a Deméter*, y deviene, a partir de allí, un lugar común en la literatura. Goff señala: “the sacred meadow can thus be seen to be a site of violent desire rather than of *sophrosune*; it is also a site of violent death. In the Homeric Hymn to Demeter the meadow leads directly to Hades, for Persephone is taken to the kingdom of death” (1990, p. 60).

⁶⁶ El participio de *ἐκμάνω* ('poner fuera de sí', 'poner furioso', 'a locar') pone de manifiesto, por su sentido mismo, cómo Helena es objeto del dios quien le inspira el deseo, y por otro, el vínculo de la *μανία* con la violencia.

imaginar a la persona amada es “a form of phantasmagoria that can extend to a hallucinatory experience” (2021, p. 33).

En cuanto al prado erótico, es preciso señalar que Bremer (1975, p. 209) tempranamente distinguió, en el género lírico, que la *ékphrasis* de este jardín se aplica a vínculos exclusivamente entre mortales.

Así, el poeta Íbico (s. VI a.C.) describe con características de lozanía el prado por donde sobrevuelan Cipris y Eros, un espacio que se asocia a la locura:

ἦρι μὲν αἶ τε Κυδώνιαι
μηλίδες ἀρδόμεναι ῥοᾶν
ἐκ ποταμῶν, ἴνα Παρθένων
κῆπος ἀκήρατος, αἶ τ' οἰνανθίδες
αὐξόμεναι σκιεροῖσιν ὑφ' ἔρνεσιν
οἰναρέοις θαλέθοισιν· ἐμοὶ δ' ἔρος
αὐδεμίαν κατάκοιτος ὄραν
(...) αἴσσω παρὰ Κύπριδος ἀξάλειας
μανίαισιν ἐρεμνὸς ἀθαμβῆς
ἐγκρατέως πεδόθεν τινάσσει
ἡμετέρας φρένας.

En primavera los membrilleros
regados con el agua de los ríos
—allí donde está el huerto inmaculado
de las Vírgenes— y la flor de la vid
a la sombra crecida de pámpanos vinosos
alcanzan lozanía. Pero Eros conmigo
(...) volando deja a Cipris, y con delirios ásperos,
tenebroso e intrépido
y poderosamente y desde el fondo
sacude mis entrañas. (fr. 5 P, vv. 1-10)

Aquí la *manía* está ligada tanto al temor que inspira la violencia del dios (vv. 9-10), como al paisaje erótico que se relaciona con imágenes de una naturaleza en el clímax de su desarrollo, es decir con la fertilidad.⁶⁷ Este espacio es caracterizado como “el prado de las vírgenes”; pero cabe señalar que, para la cosmovisión griega antigua, allí es donde concluye la virginidad y donde el erotismo y el encuentro sexual tienen lugar (Bremer, 1975, p. 270).

⁶⁷ Sobre el tópico de la fertilidad, cf. Bremer, 1975, pp. 268-269.

Otra descripción del prado erótico, pero relativamente diferente, es la que encontramos en Safo:

δευρυμ†μεκρητασ.π[] .ναῶν
ἄγνον ὄππ[αι] χάριεν μὲν ἄλσος
μαλί[αν], βῶμοι †δεμιθυμιάμε-
νοι [λι]βανώτω·

ἐν δ' ὕδωρ ψῦχρον κελάδει δι' ὕσδων
μαλίνων, βρόδοισι δὲ παῖς ὁ χῶρος
ἐσκίαστ', αἰθυσομένων δὲ φύλλων
κῶμα †καταγριον·

ἐν δὲ λείμων ἱππόβοτος τέθαλε
†τωτ...ιριννοισ† ἄνθεςιν, αἱ δ' ἄηται
μέλλιχα πνέοισιν

Ven aquí, hasta mí, desde Creta a este templo
puro donde hay un bosque placentero
de manzanos y altares perfumados
con incienso humeante.

Aquí murmura un agua fresca por la enramada
de manzanos, procuran los rosales
sombra a todo el recinto, de las hojas, mecidas,
fluye un sueño letárgico.

Aquí verdece un prado donde pacen caballos
con flores de estación. Las brisas soplan
con olores de miel. (fr. 2 C, vv. 1-11)

Vislumbramos imágenes de una naturaleza en su máximo esplendor, pero a diferencia del poema de Íbico, como ya ha señalado Bremer (1975, p. 272), este prado es, simplemente, el *tópos* donde tienen lugar los Misterios de Afrodita.

En cuanto a Eurípides, en *Hipólito* se retoman los tópicos de la locura y el prado erótico. Sin embargo, lejos de ser este el espacio de la relación amorosa y sexual entre

mortales, y lejos de presentarse la *manía*, únicamente, como expresión de la pasión, ambos se recuperan para remarcar la transgresión de la relación entre Hipólito y su madrastra, y su imposibilidad (Bremer, 1975, pp. 278-79), el sufrimiento de la esposa de Teseo por el deseo prohibido, y el anhelo de ocultarlo, eliminarlo.

La primera imagen de Fedra en escena, en la párodos del drama, es la de una mujer recostada, sufriente, rodeada de la nodriza y las mujeres de Trecén, que no saben a qué se debe su enfermedad. Luego de solicitar que le quiten el velo, comienza un discurso delirante en el que aparecen varias imágenes ligadas al prado erótico y a la *manía*, las que nos recuerdan las imágenes de la lírica (vv. 208-249). La esclava se extraña ante la reacción de su señora; y entiende sus palabras en términos literales, como un estado de disconformidad permanente, producto de su mal. No obstante, la reina, simbólicamente, en su delirio, expresa en verdad el deseo pasional por Hipólito y la necesidad de encontrarse con él y su lenguaje delirante deja entrever esto.⁶⁸ Ella busca silenciar su *nóσos érotos*. Sin embargo, cuando la manifiesta simbólicamente, no hace sino despertar la curiosidad de las otras mujeres. La búsqueda de silencio se convierte, así, involuntariamente, en búsqueda de información, y esto “has catastrophic consequences for the subject and the wider community (...)” (Thumiger, 2013, p. 28).

Así, Eurípides retoma la *ékphrasis* del prado erótico de los líricos griegos, pero con un significado distinto: las palabras delirantes de la reina cretense ponen de manifiesto la imposibilidad de la pasión, el sufrimiento ante esa imposibilidad, y sirven para despertar la curiosidad de la sierva y el Coro, lo que lleva a que la anciana insista en obtener información. El prado erótico deja de ser el lugar del despertar del *éros* para convertirse en el sitio que ayuda a reprimirlo; también, es el lugar por el que se profundiza el interés de las mujeres por la esposa de Teseo, y un producto del síntoma de su enfermedad (la locura). Apenas le quitan el velo, Fedra exclama:

αἰῶν
πῶς ἂν δροσερᾶς ἀπὸ κρηνίδος
καθαρῶν ὑδάτων πῶμ' ἀρυσάιμαν,
ὑπὸ τ' αἰγείροις ἔν τε κομήτη
λειμῶνι κλιθεῖσ' ἀναπασαίμαν;

⁶⁸ Goff afirma al respecto: “desire is forced to take refuge in the indirect figures of metaphor and metonymy in order to preserve its anonymity. Phaidra's delirium can almost be read to dramatise Rousseau's contention that because man's first motives for speaking were the passions, his first utterances, like Phaidra's first words here, were tropes” (1990, p. 32).

¡Ay! ¡Ay! ¿Cómo podría yo extraer la bebida de la fuente húmeda del rocío de las aguas puras, ya debajo de un álamo, ya en un prado cubierto de hierba, recostada podría descansar? (vv. 208-11)

Interpretamos, siguiendo a Barrett (1964, p. 200), que el delirio es provocado tanto por su ayuno como por su enfermedad. Las interjecciones que se repiten (αἰᾶ) son, por consiguiente, tanto una expresión de deseo como de sufrimiento, y el verbo ἀρύω (voz med.: ‘extraer agua’) en optativo refuerza esta idea de un amor posible, aunque la contradiga el adverbio πῶς ἄν, que indica, por el contrario, que el hablante tiene poca o nula esperanza de que se consuma dicha pasión. Esta contradicción forma parte del delirio mismo (Barrett, 1964, p. 201).⁶⁹ Remitiendo al campo del erotismo, la evocación del prado en boca de Fedra hace que se inviertan las connotaciones de este paisaje que aparecían en la lírica arcaica,⁷⁰ porque, lejos de ser el lugar donde el *éros* “sacude las entrañas” del amante, es el espacio imaginario que da cuenta del deseo prohibido e imposible.

La nodriza caracteriza las palabras de su señora como μανίας ἔποχον (“un discurso surgido de la locura”, v. 214), ya que ninguna reina podría soñar —como sostiene Barrett (1964, p. 201)— con un comportamiento semejante y la esclava la reprende bruscamente. Sin embargo, luego, la esposa de Teseo, continúa:

πέμπετέ μ' εἰς ὄρος· εἶμι πρὸς ὕλαν
καὶ παρὰ πεύκας, ἵνα θηροφόνοι
στείβουσι κύνες
βαλιαῖς ἐλάφοις ἐγγριμπτόμεναι.
πρὸς θεῶν ἔραμαι **κυσὶ θούζαι**
καὶ παρὰ χαίταν ξανθὰν **ῥῖψαι**
Θεσσαλὸν ὄρπακ', ἐπίλογχον ἔχουσ'
ἐν χειρὶ **βέλος.**

⁶⁹ Fedra desea estar en los lugares que Hipólito frecuenta, lo expresa de modo tal que parece verosímil el hecho; pero, a su vez, manifiesta, también, su imposibilidad. Seguimos a Barrett en la interpretación de que “the passion she is consciously suppressing comes subconsciously to the surface in a series of wild wishes to be in the places where Hipp is and doing the things he does” (1964, p. 200).

⁷⁰ En relación con ese deseo prohibido que sale a la luz mediante metáforas, Gambon sostiene que “el discurso enigmático de Fedra en este punto despliega y al mismo tiempo oculta su pasión en un delirio a tra vesado por un profuso imaginario de connotaciones ciertamente eróticas: Fedra anhela estar en un prado frondoso (...), en el monte y el bosque (...), espacios a sociados simultáneamente a Hipólito y a *erôs*, y que aquí invierten por completo sus connotaciones de virginidad” (2009, p. 126).

¡Acompañenme al monte! ¡Parto hacia el **bosque**, al lado de los **pinos** donde corren los perros **cazadores de bestias salvajes persiguiendo** a los **ciervos veloces**! ¡Por los dioses! ¡Deseo **a los perros llamar a los gritos** y al lado de mi rubia cabellera flotante **arrojar la lanza tesalia** sosteniendo **el dardo de hierro** en la mano! (vv. 215-22)

El pasaje todo refuerza un campo semántico ligado con las actividades que realiza Hipólito y que están ligadas a la diosa Ártemis (ver destacado). El *tópos* imaginario evocado por Fedra se asemeja al espacio que frecuenta el joven. Sin embargo, no se trata de un paisaje de virginidad, como es el que rodea a la diosa de la castidad, sino de un paisaje erótico que encubre el anhelo de la esposa de estar con su amado.⁷¹

La aya, interpretando literalmente las palabras de su señora, contesta a sus palabras:

τί ποτ', ὦ τέκνον, τάδε κηραίνεις;
τί κυνηγεσίων καὶ σοὶ μελέτη;
τί δὲ κρηναίων νασμῶν ἔρασαι;
πάρα γὰρ δροσερὰ πύργοις συνεχῆς
κλειτύς, ὅθεν σοὶ πῶμα γένοιτ' ἄν.

¡Oh! ¡Hija! ¿Por qué con estas cosas te destruyes? ¿Por qué también esta preocupación tuya por la caza? ¿Por qué deseas las fuentes de las aguas de los manantiales? Junto a la muralla está la ladera contigua húmeda de rocío donde podrías hallar la bebida. (vv. 223-27)

La nodriza trata de persuadir a Fedra para que regrese a la fantasía anterior, menos escandalosa (Barrett, 1964, pp. 202-3), y le señala un espacio físico donde, efectivamente, la reina puede saciar su sed y refrescarse ante los síntomas de su mal (vv. 226-27). La sucesión de interrogaciones subraya “questions which seem to the speaker to be fundamental and to admit no satisfactory answer” (Barrett, 1964, p. 203). Pero Fedra la ignora e insiste:

δέσποιν' ἀλίας Ἄρτεμι Λίμνας
καὶ γυμνασίων τῶν ἵπποκρότων,

⁷¹ La frase πρὸς θεῶν ('¡por los dioses!') junto al verbo ἔραμαι ('desear') así lo enfatizan.

εἶθε γενοίμαν ἐν σοῖς δαπέδοις
πώλους Ἐνετὰς δαμαλιζομένα.

¡Ártemis, señora del mar cercano de la Acrópolis y de los ejercicios de las corridas ecuestres! ¡Ojalá me hallara en tus tierras domando caballos vénetos! (vv. 228-31)

La esposa de Teseo ya había apelado a los dioses para expresar su deseo de estar con Hipólito; en esta ocasión, nombra a la diosa a la que se consagró el joven (Ártemis) y explicita querer hacer las mismas actividades que él realiza. El uso de *éithe* ('ojalá') más el verbo γίγνομαι en aoristo y en optativo tiene un valor de deseo de que la situación designada se materialice, materializándose con ello la cercanía de la reina y el hijo de la Amazona.

La anciana cambia el tono:

τί τόδ' αὖ παράφρων ἔρριψας ἔπος;
νῦν δὴ μὲν ὄρος βᾶσ' ἐπὶ θήρας
πόθον ἐστέλλου, νῦν δ' αὖ ψαμάθοις
ἐπ' ἀκυμάντοις πάλων ἔρασαι.
τάδε μαντείας ἄξια πολλῆς,
ὅστις σε θεῶν ἀνασειράζει
καὶ παρακόπτει φρένας, ὦ παῖ.

¿Por qué lanzas otra vez este discurso **insensato** ? Hace poco, hasta este momento expusiste un deseo, ciertamente te dispusiste a recorrer el monte hacia las presas, pero ahora además deseas dirigirte a las arenas de los caballos no bañadas por las olas. Estas cosas son dignas de gran profecía. ¿Cuál de los dioses te **desvía del camino** y te **enloquece los pensamientos**, oh, hija? (vv. 231-38)

Encontramos, en sus palabras, referencias continuas al campo semántico de la locura. La anciana busca saber el motivo por el cual su señora se dirige de ese modo, tras un voluntario y largo silencio. Sin embargo, la reina calla explícitamente la causa de su mal, poniéndola de manifiesto sólo en un delirio simbólico que solamente sirve para exponer y dejar en claro su sufrimiento.

Por fin, Fedra cae en la cuenta de todo lo dicho anteriormente, y manifiesta:

δύστηνος ἐγώ, τί ποτ' εἰργασάμην;
ποῖ παρεπλάγχθην γνώμης ἀγαθῆς;
ἐμάνην, ἔπεσον δαίμονος ἄτη.
φεῦ φεῦ τλήμων.
μαῖα, πάλιν μου κρύψον κεφαλὴν,
αἰδοῦμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι.
κρύπτε· κατ' ὄσσω δάκρυ μοι βαίνει
καὶ ἐπ' αἰσχύνην ὄμμα τέτραπται.
τὸ γὰρ ὀρθοῦσθαι γνώμην ὀδυνᾷ,
τὸ δὲ **μαινόμενον κακόν**· ἀλλὰ κρατεῖ
μὴ γινώσκοντ' ἀπολέσθαι.

¡Desgraciada yo! ¿qué me hice? ¿En qué punto me desvié de los nobles sentimientos? Fui enloquecida, me precipité a la desgracia de un dios. ¡Oh! ¡Oh! ¡Soy infortunada! ¡Madre! ¡Oculta mi cabeza de nuevo! ¡Me asombré de las cosas dichas por mí! ¡Ocúltame! El llanto se me sale de los ojos y hacia la vergüenza la mirada se tiene dirigida. El reparar la manera de sentir causa sufrimiento, que se enloquezca es una desgracia, pero es mejor morir no pensando. (vv. 239 a 249)

Consciente de que su discurso previo es *manía*. Thumiger sostiene que “sexual passion is remarkable for being univocally associated with instances of loss of self, destructiveness and disorder, and systematically implicated with madness” (2013, p. 27). Tal es el estado de la esposa de Teseo. Ante la vergüenza de sus propias palabras, solicita, entonces, que la cubran con el velo nuevamente. Así, ella vuelve a “ocultar” aquello que la avergüenza.⁷² La reina busca, entonces, con el velo (un signo claro de su *aidós*), eliminar las palabras dichas previamente. Con el llanto regresa al estado de cordura, aquel que la describe como una mujer atravesada por el dolor, y enferma por el aguijón de un amor contra el cual en vano lucha.

Este recorrido por los tópicos del deseo y, en especial, del *éros* como enfermedad, pone en evidencia la forma en que Eurípides los reelabora a partir de la tradición lírica precedente, hasta asimilarlos a la *nósos* como lucha contra *éros*. Ello conduce, en el desarrollo del drama, a la búsqueda de la cura, al *phármakon*. Indagaremos, en el siguiente capítulo, cómo también, en este punto, Eurípides juega con la ambigüedad del término,

⁷² De este modo interpreta Montiglio el gesto de cubrirse con el velo: “When she asks to be veiled (...) she raises a tangible screen between herself and those hallucinations, which are now cut off from her horizons. To cover one’s head is the indicator of a will for silence” (Montiglio, 2000, p. 178).

en lengua griega, para poner de manifiesto sus diferentes sentidos, en las interpretaciones de la reina y de su servidora, y el modo en que ello contribuye a la catástrofe.

Capítulo III

El *phármakon*

En el presente capítulo, vamos a centrarnos en el segundo de los tres aspectos de la reelaboración de la pasión amorosa femenina como *nósos*: el *phármakon*. En el apartado anterior, ahondamos en los síntomas de la enfermedad, el modo en que Eurípides retoma tópicos e imágenes de la poesía lírica griega arcaica para realizar una innovación en la presentación del personaje de Fedra y del segmento mítico. Nos focalizaremos, ahora, en los *phármaka* propuestos a la reina por la nodriza como alternativa al hecho de acabar con su vida. Para ello, dividiremos este capítulo en dos partes. La primera está centrada en la ambigüedad del término, y posee tres secciones: el *phármakon* como remedio o veneno, el valor mágico asociado al destructivo, y la relación entre la magia y la retórica. La segunda parte se basa en cómo interpretan al término *phármakon* tanto la nodriza, desde un punto de vista metafórico, como la reina, desde uno literal.

Los *phármaka* surgen como posibilidad, tal como ya anticipamos, cuando la esposa de Teseo revela la identidad del objeto de su pasión, contra su voluntad, obligada por la súplica de la anciana que desea curarla. La aya se aferra primero a las manos de su señora, y luego a las rodillas (vv. 324-326), apelando a los gestos del suplicante (v. 330). Fedra, entonces, encontrándose al límite de sus fuerzas, cede:

Tr.- τί φήεις; ἐρᾶς, ὃ τέκνον; ἀνθρώπων τίνος;
Φα.- ὅστις ποθ' οὐτός ἐσθ', ὁ τῆς Ἀμαζόνος ...
Tr.- Ἰππόλυτον αὐδᾶς;
Φα.- σοῦ τάδ', οὐκ ἐμοῦ, κλύεις.
Tr.- οἴμοι, τί λέξεις, τέκνον; ὡς μ' ἀπόλεσας.
γυναῖκες, οὐκ ἀνασχέτ', οὐκ ἀνέξομαι
ζῶσ'· ἐχθρὸν ἤμαρ, ἐχθρὸν εἰσορῶ φάος.
ρίψω μεθήσω σῶμ', **ἀπαλλαχθήσομαι**
βίου θανοῦσα· χαίρετ', οὐκέτ' εἴμ' ἐγώ.
οἱ σώφρονες γάρ, οὐχ ἐκόντες ἀλλ' ὁμως,
κακῶν ἐρῶσι. Κύπρις οὐκ ἄρ' ἦν θεός,
ἀλλ' εἴ τι μεῖζον ἄλλο γίγνεται θεοῦ,
ἦ τήνδε κάμῃ καὶ δόμους ἀπόλεσεν.

No.- ¿Qué **dices**? ¿Deseas, **hija**? ¿A quién de entre los hombres?

Fe.- Quienquiera que sea este, alguna vez... el hijo de la Amazona...

No.- ¿**Hablas** de Hipólito?

Fe.- Escuchas ésto de ti, no de mí.

No.- ¡Ay de mí! ¿Qué **dices, hija?** ¿Cómo me **destruyes!** ¡Mujeres! ¡Ésto no es tolerable! ¡No lo soportaré mientras viva! ¡Odioso día! ¡Odiosa luz contemplo! ¡**Lanzaré, abandonaré** mi cuerpo! ¡Me **libraré de la vida matándome!** ¡Adiós! ¡Ya **no existo más!** Pues, los virtuosos desean el mal, aunque no voluntariamente. Cipris no es una diosa sino, si ésto es así, se ha convertido en algo más grande que una divinidad; ella me **destruyó** a mí, a ésta, y a la casa. (vv. 350-362)

En la repetición del apelativo τέκνον ('hija') advertimos el trato maternal por medio del cual la sierva intenta llegar a su señora para que se abra y manifieste el objeto de su deseo que la mantiene enferma. La reina realiza un rodeo para explicitarlo (v. 351), en una negativa a asumir una pasión que es completamente involuntaria. La repetición de los verbos declarativos pone de manifiesto —como señala Barrett (1964, p. 224)— cuán impactante es la confesión de Fedra para su aya, lo que se hiperboliza con el verbo ἀπόλλυμι ('destruir', 'matar').⁷³

No obstante, ya la nodriza responsabiliza a Afrodita, en la última parte del pasaje, de la desgracia de la esposa de Teseo, y comienza a manifestar la idea de imposibilidad de no rendirse a los deseos de la diosa (vv. 360-62). Y así como su señora, en su rodeo, ratifica la involuntariedad de su pasión, la aya explicita esa forzosa pasión con la frase οὐχ ἐκόντες ('involuntariamente'), que reafirma entender la falta de responsabilidad de Fedra. Es así que, después de superar el horror inicial, y tras escuchar el discurso de la reina a las mujeres del Coro (vv. 373-430), la sierva le plantea salvar su vida cediendo a los deseos de Cipris (vv. 434 ss.).⁷⁴ En esta instancia emerge la idea de la utilización de *phármaka* para renovar fuerzas en el combate contra la *nósos érotos*, aunque en la tragedia —como veremos— este recurso tiene un carácter manifiestamente ambiguo.⁷⁵ Nos

⁷³ Son las palabras las que la matan. La esclava insiste, primero, haciendo referencia a lo que no se tolera (vv. 354-55), con enunciados breves, contruidos con paralelismos; y, a continuación, con repeticiones explícitas de la idea de destrucción (vv. 353, 357, 358, 362), enfatizadas incluso al final del discurso, cuya última palabra es *apóllymi*. Particularmente, el verbo ἀπαλλαχθήσομαι ('liberar', 'poner fin') implica la idea de soltar, en este caso, metafóricamente, la vida, idea que se refuerza con la explicitación de θνήσκει ('morir').

⁷⁴ Este discurso se asemeja al que dice la diosa en el prólogo, en el sentido de afirmar el poder soberano de Afrodita.

⁷⁵ A propósito de la cura para la *nósos érotos*, Winkler afirma que solamente existía un remedio para esta enfermedad: conseguir a la persona amada: "the belief runs deeply through ancient medicine, social practice, and literature that intense desire is a diseased state affecting the soul and the body, an illness that up to a point can be discerned and analyzed but that is remarkably difficult to treat (...). If falling in love is, in many contexts, much the same as falling ill, this is particularly the case for those whose desire has been roused for someone they must not associate with or marry (...). The continual, quasimedical complaint is that there is no drug to cure that disease except the beloved in person" (1991, pp. 221-22). Si la consumación del deseo constituye la única medicina, Eurípides, en la tragedia, juega con la polisemia del término *phármakon*, haciendo que Fedra y la nodriza lo entiendan con sentidos diferentes.

detendremos, pues, en el siguiente punto, en señalar esta ambigüedad que reside en la misma semántica del término.

III. 1. La ambigüedad del *phármakon*

III.1.a ¿Remedio o veneno?

El término griego *phármakon* (pl. *phármaka*: ‘remedio’, ‘veneno’) tiene diversos sentidos en la lengua griega: refiere a sustancias que pueden sanar y, también, causar daño.⁷⁶ Su ambigüedad surge del hecho de que sus diversos sentidos abarcan los campos de la magia, de la religión y de la medicina, una ambigüedad que es explotada por la tragedia, y se encuentra potenciada, especialmente en *Hipólito*, a partir de la intervención de la nodriza.⁷⁷ El rastreo de los usos del término en la obra permitirá apreciar el modo en que sirve fatalmente a la caracterización de la enfermedad de Fedra, y la convierte, al decir de Zeitlin (1996), en catalizadora de crisis, en el accionar conjunto con la nodriza.

Encontramos el uso del término *phármakon* en cuatro ocasiones en *Hipólito*, y en todas ellas forma parte del discurso femenino de salvación o cura: un remedio que buscan las mujeres, para ayudar a otras mujeres. La reina utiliza el vocablo al dirigirse a las mujeres de Trecén (v. 389), afirmando la imposibilidad de quebrantar su determinación (morir) y su moral; y la esclava, por el contrario, para invitar a la esposa de Teseo a confiar en la posibilidad de sanar su *nósos* (v. 479). Ante la posibilidad de esta opción, Fedra preguntará a su sierva sobre la naturaleza del antídoto (un ungüento o un filtro) que se le

⁷⁶ Según LSJ, s.v. φάρμακον: ‘Medicamento, ya sea curativo o nocivo’, ‘2. b. C. gen. φ. νόσου una medicina para esto, un remedio contra esto’, ‘3. Poción de encantamiento, filtro: de ahí, encanto, hechizo’, ‘4. Veneno’. La flexibilidad del término se deriva del hecho de que las sustancias farmacológicas operan en un *continuum*, por lo que, dependiendo de la dosificación, pueden ser tanto nocivas como curativas. El sentido antitético de *phármakon* como remedio/veneno en la tragedia se percibe, dentro de la obra del poeta, e.g. en *Medea*, donde el vocablo refiere tanto a la solución que ofrece la protagonista a la infertilidad de Egeo (v. 718), como a los venenos con que causa la muerte de la princesa de Corinto y su padre (v. 789).

⁷⁷ Sobre la ambigüedad del término, ver Goff (1990, pp. 48-49), quien lo entiende como el punto sobre el que gira la escena de persuasión entre la nodriza y Fedra: “the *pharmakon* is situated within two different discourses, that of medicine and that of love-magic. Within love-magic, the *pharmakon* signifies a charm; within medicine, it signifies either a healing drug or a poison. The Nurse exploits these multiple ambiguities to achieve her persuasion of Phaidra”. Faraone, por su parte, sitúa el término en el campo exclusivo de la magia erótica, y vincula el uso de este recurso en obras como *Hipólito* o *Andrómaca* directamente con las prácticas y creencias contemporáneas, destinadas a subrayar el uso ambiguo del vocablo en el drama (2001, p. 7). Otras posiciones críticas de análisis del término en la obra serán desarrolladas a lo largo de este capítulo.

ofrece como salvación de su mal (v. 516); y la anciana acabará confesando su fracaso para hallar una cura eficaz frente a la enfermedad de su señora (v. 699).⁷⁸

El *phármakon* posee, en principio, un valor medicinal, cuyo sentido está ratificado por su alta frecuencia en los tratados médicos de la época, en particular los referidos a enfermedades.⁷⁹ Claramente, este sentido médico permanece en la tragedia, puesto que la misma noción de enfermedad lo fortalece; pero a la par se refuerza, como veremos, el sentido mágico. Este valor, que es el de la magia erótica, encuentra sustento en la naturaleza femenina de la nodriza; también en su condición de esclava y mediadora, y de colaboradora de Afrodita (v. 523).

Ya luego del delirio de Fedra, y de no hallar la forma de que su señora le exprese cuál es su mal, la sierva le dice: κεί μὲν νοσεῖς τι τῶν ἀπορρήτων κακῶν, / γυναῖκες αἶδε συγκαθιστάναι νόσον· (“si estás enferma de alguno de los males prohibidos, éstas son mujeres para ayudarte a sanar tu enfermedad”, vv. 293-294). Aquí, con la expresión ἀπορρήτων κακῶν, como explica Nápoli, la aya hace referencia a enfermedades propias de las mujeres, consideradas “sagradas” porque sólo podían ser tratadas y curadas entre las mujeres (2007, p. 184).⁸⁰ La esclava explicita la idea de que todo el género femenino (ella, el Coro y la esposa de Teseo) se solidarice para encontrar un remedio al mal de la reina.⁸¹ Posteriormente, reafirma esta convicción de hallar a tiempo los remedios que sólo las mujeres podrían localizar: ἢ τάρ' ἂν ὀπέ γ' ἄνδρες ἐξεύροιεν ἄν, / εἰ μὴ γυναῖκες μηχανὰς εὐρήσομεν (“los hombres los descubrirían demasiado tarde, ciertamente, si las mujeres no encontrásemos los medios”, vv. 480-481).⁸² La solidaridad femenina se desplaza, por ende, al campo de la magia, campo que no era extraño a los hombres en la época de Eurípides, pero que las mujeres solían conocer mejor, en particular quienes se encontraban en una situación desesperante como la de Fedra, vinculada a la consecución o pérdida del objeto amoroso.

⁷⁸ Nuevamente aquí, como en el v. 479, el término aparece vinculado explícitamente al término *nósos*.

⁷⁹ Cf. la fuerte presencia del término en los tratados hipocráticos (*CH*), donde se registran más de quinientos usos del vocablo.

⁸⁰ Gambon, a propósito del uso del valor de ἀπόρρητα en el pasaje, señala que “refiere a la reticencia de las mujeres a hablar de los males propios por parecerles vergonzoso. La ambigüedad de un término como, ἀπόρρητα en cuyo sentido convergen el dominio sexual, médico y lingüístico, alude a lo que debe permanecer secreto y no debe divulgarse” (2009, p. 128).

⁸¹ Seguimos a Chong Gossard quien, con el propósito de analizar en la obra de Eurípides los modos de comunicación típicos de las mujeres, sostiene que se construye en *Hipólito* un espacio femenino en el que no sólo la heroína explicita su secreto (2008, p. 4), sino que además las mujeres dialogan sobre temas íntimos femeninos a partir de un mismo nivel de experiencia compartido exclusivamente entre ellas (2008, p. 14).

⁸² Notemos, en este breve pasaje, el campo semántico que fortalece la idea de hallar una solución: ἐξεύροιεν (‘descubrir’), μηχανὰς (‘medio’) y εὐρήσομεν (‘encontrar’).

Cuando la esposa de Teseo expresa que su mejor opción es morir, sintiéndose vencida en la lucha contra *éros* (v. 400 ss.), subraya que no existe ningún paliativo, ningún *phármakon* (v. 389) que pueda corromper sus pensamientos, o hacer cambiar su punto de vista, respecto de su claro entendimiento sobre lo que es malo y puede causar la destrucción familiar: ταῦτ' οὖν ἐπειδὴ τυγχάνω φρονοῦσ' ἐγώ, / οὐκ ἔσθ' ὀποίῳ φαρμάκῳ διαφθερεῖν / ἔμελλον, ὥστε τοῦμπαλιν πεσεῖν φρενῶν (“en efecto, ya que casualmente pienso estas cosas, no existe *phármakon* que deba alterar mis opiniones hasta el extremo de caer en las contrarias”, vv. 388-90). El *phármakon* invita a preguntarse si con él se pretende curar la *nósos érotos* o potenciarla. Recordemos que los espectadores tendrían muy presente la versión anterior del drama en la que sería Fedra quien le declararía a Hipólito su deseo (ver capítulo I). En este sentido opera el pronombre ταῦτα (“estas cosas”) en el pasaje citado. Barrett interpreta que *phármakon* “is a means of interfering with the course of nature, and hence the use of the word here”; y sobre διαφθείρω (‘destruir’, ‘alterar’), “in the sense simply that his opinion or nature changes” [sic.], (1964, p. 232). Roisman, por su parte, en atención a su interpretación, señala que la acepción que toma este filólogo del verbo es sólo una de las tantas que posee, y que el significado de destruir comporta la idea del reemplazo por algo nuevo, lo que para la autora está unido a la reflexión de la reina sobre el *aidós* (1999, p. 89).⁸³ Sin embargo, más bien Fedra parece estar aludiendo al hecho de que nada puede corromper su opinión (*i. e.* su determinación de morir).⁸⁴

Phármakon en este pasaje, por ende, tiene un sentido ambiguo, dependiendo de cómo se traduzca el verbo *diaphtheîro*. Desde la perspectiva de Barrett (1964, p. 232), es un cambio en el pensamiento (una transformación de un razonamiento bueno a uno malo). Desde la de Roisman, instaura la idea de que “magic can be use for annihilation. Her mother used pharmaka to similar ends” (1999, p. 89). La reina introduce el valor destructivo del término, aunque no en la línea en que esta crítica lo interpreta. Conmocionada por su frustrante lucha contra el gran poder del *éros*, la esposa de Teseo se resiste a actuar innoblemente y con esta resistencia marca, sin embargo, la distancia que la diferencia notoriamente de su madre.

⁸³ Disentimos con Roisman (1999, p. 89) en la interpretación de que Fedra tenga implícitamente esta intención de instaurar, con una suerte de manipulación, la idea de los encantamientos en sus interlocutoras.

⁸⁴ Ver Gambon (2009, p. 135), a quien seguimos en su interpretación de que “Fedra confirma a las mujeres de Trozén su voluntad de resistir los embates de *erôs*, y niega la existencia de un *pharmakon* capaz de debilitar su resolución de preservar el *oikos* de su ruina, conduciéndola a mudar de propósito.”.

La negación de Fedra al hecho de utilizar *phármaka* es significativa a la luz de los hechos subsiguientes, cuando la anciana invita a su señora a renovar las esperanzas de vencer la enfermedad con este recurso, luego de poner de manifiesto el enorme poder de Cipris sobre todos los seres (v. 477 y ss.). Lo es, puesto que, por ingenuo que pueda parecer (si admitimos que la única cura para el amor es el amado), la reina termina aceptando recibir *phármaka*. La intencionalidad que se esconde tras el ofrecimiento de la sierva no se explicita en la tragedia, pero el sentido que prima resulta ser, como en la mayoría de los casos, el destructivo. Este sentido es el que está fuertemente asociado a la magia, por lo que resulta conveniente que ahondemos en este valor.⁸⁵

III.1.b El valor mágico y el destructivo

La activación del valor mágico pone en juego las características que se asocian a este campo. Una de ellas es el carácter secreto, puesto que los ritos mágicos se llevaban a cabo, principalmente, para dañar a otro (Dickie, 2003, p. 38). Así, la esclava le pide a Fedra una segunda χάρις ('favor'), para rectificar su "error" (ἀμαρτάνειν, v. 507); pone en relación con ello el *phármakon* con un σημεῖον (LSJ, s.v.: 'señal', 'marca con la que se conoce una cosa'), una prenda de Hipólito. La respuesta evasiva de la sierva acerca de la naturaleza de esta señal parece despertar en Fedra alguna sospecha (v. 516); pero, aunque el diálogo entre ambas mujeres no aporta claridad en este punto, y no resulta evidente en ningún momento a quién está dirigido el *phármakon*, ni con qué fines, lo cierto es que la esposa de Teseo acaba cediendo a la necesidad de conseguirlo, y ello implica la destrucción del *oikos* del rey.⁸⁶

⁸⁵ Es decir, la pregunta a formular sería: ¿qué pretende la nodriza? Las opciones, en este sentido, se multiplican: ¿buscar que la esposa de Teseo satisfaga su deseo sexual con Hipólito con filtros de amor?, ¿o, acaso, que el joven se encuentre atraído por su madrastra con pociones mágicas?, ¿ intenta encontrar —creyendo que existe— una medicina para curar la *nósos* de Fedra?, ¿podría ese *phármakon* curar a la reina siendo tan grande la potencia del *éros*?, o ¿acabaría con ella? Si bien la respuesta a alguno de estos interrogantes posee un carácter fuertemente especulativo, su formulación resulta importante tanto para el horizonte de expectativas respecto del sentido en que avanza la acción dramática, como para la conformación del *êthos* de Fedra y del de la nodriza.

⁸⁶ A propósito de la destrucción del *oikos* de Teseo y del rol activo de la nodriza, Gambon sostiene (2009, p. 142): "oscilando en el terreno de la habilidad retórica/magia/medicina, la *technê* de esta esclava sólo conduce a la perdición de sus *phíloi* (...). Empeñada en su labor terapéutica, ella traiciona el lecho de Teseo cuando actúa como mediadora y revela el secreto a Hipólito (590), y la prevención del juramento con que obliga a este último es la causa de la completa ruina del *oikos*."

En el apartado anterior nos detuvimos en indagar cuán importante es el poder de Afrodita en la obra. Y este poder se refuerza con el recurso que la reina busca y la anciana procura. Faraone (2001, p. 111-12) explica, a propósito de la dosificación de los *philia* (hechizos para inducir afecto), que las mujeres solían darles drogas a sus esposos para ganar de nuevo su cariño lo que, en ocasiones, los llevaba a la muerte, debido al consumo excesivo; y que esta práctica arcana está atestiguada en los tiempos de Eurípides: “the correlation between debilitating poisons and love potions is alluded to several times in earlier literary source, (...). There is in fact good evidence that anxiety over wives’ using such aphrodisiacs dates back as early as the classical period (...)” (2001, pp. 113-14). Todo ello alimenta el valor destructivo, alienta la expectativa de que, aun si la nodriza encontrase un *phármakon* para conseguir sus propósitos, éste podría llegar a ser tan potente que acabaría con la vida de quien lo consumiera.

Dos veces, ante la propuesta de la sierva de utilizar *ἐπωιδὰ καὶ λόγοι θελκτήριοι* (“cantos mágicos y palabras de encantamiento”, v. 478), Fedra insiste en negarse a estos recursos, debido a la deshonra que conllevan para las mujeres.⁸⁷ La reina no es más que una víctima de Afrodita, y en la conmoción surgida ante la propuesta de su esclava de utilizar *phármaka* (turbación causada por la inmoralidad que conlleva el recurso de estos encantamientos) advertimos cómo se matiza la responsabilidad en su deseo, puesto que Fedra insiste en que esta utilización aniquilará a su familia, al destruir su nobleza.

Sin embargo, la sierva cambia la estrategia, y exclama:

Τρ.- εἶ τοι δοκεῖ σοι, χρῆν μὲν οὐ σ' ἀμαρτάνειν,
εἰ δ' οὖν, πιθοῦ μοι· δευτέρα γὰρ ἢ χάρις.
ἔστιν κατ' οἴκους φίλτρα μοι θελκτήρια
ἔρωτος, ἦλθε δ' ἄρτι μοι γνώμης ἔσω,
ἅ σ' οὐτ' ἐπ' αἰσχροῖς οὐτ' ἐπὶ βλάβῃ φρενῶν
πάσσει νόσου τῆσδ', ἦν σὺ μὴ γένη κακή.
δεῖ δ' ἐξ ἐκείνου δὴ τι τοῦ ποθουμένου
σημεῖον, ἢ πλόκον τιν' ἢ πέπλων ἄπο,
λαβεῖν, συνάψαι τ' ἐκ δυοῖν μίαν χάριν.

No.- Si en verdad te parece, era necesario que no te equivocaras, pero si lo hiciste, obedéceme, pues es un segundo favor. Hay, en las casas, para mí, filtros y

⁸⁷ Dickie (2003, p. 37) afirma, sobre el impacto de Fedra y su negativa al recurso de los encantamientos: “As the exchange develops, it becomes clearer that Phaedra is certainly shocked by the idea of using love-philtres and incantations to win Hippolytus (...). The conclusions to be drawn from all of this are that for a woman such as Phaedra the use of love-philtres is morally repugnant (*aischra*), that those who use them are morally and that their users are wicked women (*kakai*).”

encantamientos amorosos —justo ahora me vino a la mente—, los que, sin deshonra y sin daño de tus pensamientos harán cesar esta enfermedad, si tú no te vuelves cobarde. Es necesario tomar alguna marca de aquello deseado, ahora mismo, o un rizo o algo del peplo y atar juntamente, a partir de los dos, una gracia. (vv. 507-15)

Menciona, esta vez, φίλτρα μοι θελκτήρια ἔρωτος (“filtros y encantamientos amorosos”). La finalidad de éstos será παύσει νόσου (“harán cesar la enfermedad”): se liga, por ende, el *phármakon* al campo semántico de la magia. Merece la pena recordar aquí que el término *phíltron* en griego alude a los procedimientos usados en magia erótica que se ponían en la comida o bebida para inducir la pasión sexual. Podían ser utilizados como ungüentos o acompañados de un hechizo hablado (Dickie, 2001, p. 16). Su uso, en el pasaje, parece indicar a la audiencia que la finalidad no será encontrar solamente un medicamento, y la opción de hallar una medicina queda, entonces, descartada (u obliterada) desde el punto de vista de la esclava. Es decir, la sierva está utilizando metafóricamente el término.

La nodriza no expresa en ningún momento a costa de qué conseguirán detener el mal. Si anteriormente había explicitado que lo que la esposa de Teseo necesitaba era a Hipólito, ¿implica, entonces, ahora, que los *phíltra* inducirán al joven a ir al lecho de su padre? ¿O que la madrastra pondrá fin a su resistencia a la *nósos érotos* y se dejará llevar por su pasión, esté o no Hipólito de acuerdo? ¿O que estos *phíltra* serán simplemente un antiafrodisíaco para la reina? ¿Impedirán el adulterio o evitarán el escándalo posterior?

Barrett explica que Eurípides, en el pasaje citado *supra*, se enfrenta con un problema:

On the one hand he has his characterization of Ph.: she must be allowed to fight against her love to the very end, and the approach to Hipp. must be made without her consent and indeed against her wish (...). On the other hand the audience must not be deceived: when the Nurse leaves the stage they must have a strong suspicion of what she in fact intends, so that they may be held in suspense until the outcome appears. His solution is admirably conceived. As soon as the Nurse has brought Ph. to a point where her resistance is cracking, she ceases to press her further and affects to give way to her entreaties. (1964, p. 252)

La anciana logra que la reina ceda, entonces, al simular ceder a sus súplicas, y dejándola de hostigar, pero oscureciendo su discurso de modo tal que, mientras plantea que inocentemente va a curar con un medicamento a Fedra, no hace sino aludir a un filtro amoroso mágico con el que intentará —como Barrett señala (1964, p. 253)— acercar a

Hipólito. También puede pensarse que esos *phíltra* harán que su señora deje de cometer *hýbris* contra Afrodita y se deje llevar por sus sentimientos, es decir serán un potenciador de la *nósos érotos*.

Cuando la sierva exclama: *μόνον σὺ μοι, δέσποινα ποντία Κύπρι, / συνεργὸς εἶης* (“Cipris, soberana del mar, sólo tu sé mi colaboradora”, v. 522), este ruego recuerda los rituales de la magia amatoria, en los que Afrodita era la diosa invocada ya en los tiempos más arcanos porque estaba vinculada con la sexualidad y el amor. El poder de la diosa en la esfera amatoria justificaba que fuera precisamente a ella a quien se acudiera pidiendo ayuda para perfeccionar los encantos eróticos (Faraone, 2001, pp. 133-38).⁸⁸ Las técnicas mágicas se solían usar para hacer que alguien se enamorara de una tercera persona; cuando el objeto de deseo era inapropiado, el hechizo se convertía en maldición contra un enemigo (Faraone, 2001, p. 22).⁸⁹ Este es el caso de la aya, puesto que la anciana, con su intervención mágica, no provoca sino destrucción. Pretende, con la magia, imponerse sobre la certera negativa del hijo de Teseo y, al mismo tiempo, sobre la inquebrantable nobleza de Fedra.

III.1.c. La relación entre la magia y la retórica

Al sentido médico y al de la magia erótica se le suma un tercero en la obra: el fuerte vínculo entre la magia y la retórica. Estos sentidos fueron ya destacados por Gambon (2009, p. 134), quien subrayó que se trata de un valor presente en el *Encomio de Helena*

⁸⁸ Roisman señala: “though Phaedra had raised the possibility of using charms to destroy, the Nurse here suggests that they can be used to overcome Hippolytus’s lack of sexual attraction”, (1999, p. 90). Esta interpretación puede contrastarse con la de Faraone, que pone de manifiesto la ambigüedad de la reacción de la nodriza en este pasaje: “The wording here is purposely ambiguous and can be taken to mean either a spell for dissolving Phaedra’s love or a spell for captivating Hippolytus and subsequently curing the queen’s pains by fulfilling her desire” (2001, p. 8). La idea de usar pociones de amor pudo haberse ocurrido a la nodriza después de que la reina las mencionara, sin que esta esté manipulando dicha interpretación en su esclava, como categóricamente afirma Roisman. Así, no solamente la nodriza propone superar la falta de atracción del joven, sino que es deliberadamente ambigua. Aunque, también, puede estar implicando la idea de superar el rechazo de Fedra a dejarse llevar por los deseos de la diosa, ya que se encuentra —siempre siguiendo a Mueller (2020)— a lineada con Afrodita.

⁸⁹ López Jimeno realiza un paralelismo entre maldiciones y enamoramiento, analizando recetas de hechizos: “los papiros, entre numerosas recetas de toda clase, recogen a bundantes prácticas de carácter erótico (...). Ésta y otras recetas similares muestran una misma concepción del enamoramiento y de la maldición como una especie de encadenamiento que ofusca la mente y que, por supuesto, se podía provocar a voluntad conociendo la técnica precisa (...). Esto es lo que acerca los conjuros claramente eróticos a la magia maléfica: la tortura del otro, amado y víctima a la vez. Se busca en realidad su sometimiento, su entrega absoluta, su sufrimiento incluso, hasta que literalmente se rinda” (2000, pp. 119-20).

de Gorgias, que Eurípides trae a colación al otorgar al *lógos* de la anciana una gran eficacia persuasiva.⁹⁰ En su discurso, Gorgias, a propósito de la determinación de los dioses y de Eros que permiten exonerar a Helena de su adulterio, dice (§6): ἄξιός αἰτιᾶσθαι ὁ αἰτιώμενος· θεοῦ γὰρ προθυμίαν ἀνθρωπίνη προμηθία ἀδύνατον κωλύειν. πέφυκε γὰρ οὐ τὸ κρείσσον ὑπὸ τοῦ ἥσσονος κωλύεσθαι (“imposible es impedir el deseo de un dios con la previsión humana. Ya que por naturaleza no puede lo más fuerte verse impedido por lo más débil”), y agrega: εἰ μὲν θεὸς <ὢν ἔχει> θεῶν θείαν δύναμιν, πῶς ἂν ὁ ἥσσων εἴη τοῦτον ἀπώσασθαι καὶ ἀμύνασθαι δυνατός (“si amor es un dios, ¿cómo podría ser capaz de apartar y repeler la potencia divina de los dioses quien es inferior a ellos?”).

Estas dos ideas del sofista se encuentran presentes también en *Hipólito*, en la voz de la nodriza; así, luego de escuchar el discurso de Fedra a las mujeres de Trecén, aquella, retractándose de sus anteriores juicios, dice: οὐ γὰρ περισσὸν οὐδὲν οὐδ' ἔξω λόγου / πέπονθας, ὀργαὶ δ' ἐς σ' ἀπέσκησαν θεᾶς, (“no has sufrido, pues, nada ilógico ni extraordinario, la ira de una diosa ha caído sobre ti”, vv. 437-38), y más adelante:

ἀλλ', ὦ φίλη παῖ, λῆγε μὲν κακῶν φρενῶν,
 λῆξον δ' ὑβρίζουσ', οὐ γὰρ ἄλλο πλὴν ὕβρις
 τάδ' ἐστὶ, κρείσσω δαιμόνων εἶναι θέλειν,
 τόλμα δ' ἐρῶσα· θεὸς ἐβουλήθη τάδε·

Pues, querida hija, cesa tus malos pensamientos, termina tu desmesura, no otra cosa sino desmesura es ésto, querer ser más poderosa que los dioses, atrevete a desear. (vv. 473-76)

La anciana no sólo aminora la naturaleza extraordinaria de la pasión adúltera de Fedra por su hijastro, sino, como destaca Barrett (1964), argumenta que si la reina fracasa en brindarle a la diosa lo que le demanda, Cipris se molestará y se ensañará con ella aún más. En ambos pasajes, la nodriza insiste repetidamente en que la responsabilidad de la pasión de su señora se encuentra en la divinidad (vv. 438, 475 y 476), con la intención de persuadirla de dejarse llevar por el deseo, y de no cometer un acto de desmesura contra

⁹⁰ Sobre la relación de Eurípides con la retórica y los sofistas, ver Conacher (1998).

los dioses.⁹¹ El término φρήν ('pensamiento') fortalece la idea de proceder con sensatez; sin embargo, para la sierva, dar muestras de prudencia equivale a dar rienda suelta a la pasión. Este pensamiento no es otro que el que está presente en el discurso del filósofo sofista; como afirma Scodel (2014, p. 219), la nodriza reacomoda las ideas de la moral filosófica contemporánea sobre el adulterio para sostener el argumento extraordinariamente no convencional de que Fedra elija dejarse llevar por su pasión adúltera para lograr su "salvación".

Gorgias, en su discurso, compara el poder persuasivo de la palabra con un *phármakon*:

καὶ τὰ μὲν νόσου τὰ δὲ βίου παύει, οὕτω καὶ τῶν λόγων οἱ μὲν ἐλύπησαν, οἱ δὲ ἔτερψαν, οἱ δὲ ἐφόβησαν, οἱ δὲ εἰς θάρσος κατέστησαν τοὺς ἀκούοντας, οἱ δὲ παιθοῖ τι κακῆι τὴν ψυχὴν ἐφαρμάκευσαν καὶ ἐξεγοήτευσαν.

Así como algunos de ellos ponen fin a la enfermedad y otros, en cambio, a la vida, así también las palabras producen unas, aflicción; otras, placer; otras, miedo; otras predisponen a la audacia a aquellos que las oyen, en tanto otras envenenan y embriujan sus almas por medio de una persuasión maligna. (§ 14)

Este *phármakon* operaba como un remedio (en la reivindicación de la imagen de Helena), ya como un veneno destructor o un encantamiento. En *Hipólito*, *phármakon* connota esta polisemia de valores (remedio, veneno, encantamiento), y las palabras de la anciana tienen el poder de convocar estos valores y alentar a Fedra, predisponiéndola a la audacia de aceptar el uso de *phíltra*. Eurípides, al otorgar al *lógos* de la sierva eficacia en su persuasión, no hace sino realzar esta polisemia, reafirmando, al mismo tiempo, a la protagonista como una víctima de la Cipris.

III. 2. El sentido metafórico de la nodriza y el literal de Fedra

⁹¹ El término κρείσσω ('más fuerte')—que se encuentra tanto en el discurso del filósofo (§ 6) como en el de la nodriza (v. 475)— señala la idea de mayor fortaleza que poseen los dioses, especialmente Eros, con respecto a los hombres.

La naturaleza del *phármakon*, en el episodio primero (en un sentido que se proyecta en el devenir posterior del drama), por ende, posee dos sentidos. Desde el punto de vista de la nodriza, como ya hemos mencionado, abstracto, metafórico. Literal, concreto, desde el de su señora. A la ambigüedad del término, documentada en la lengua griega, que el poeta hace jugar en los pasajes analizados, se le agrega, entonces, una complejidad más en el drama: los sentidos diferentes que ambas mujeres interpretan y cuyo devenir, en el diálogo, marcará las acciones trágicas siguientes.

La nodriza, desde el principio, se presenta como la que cuida y cura. En el episodio primero, realza la dificultad de su labor no sólo por asistir a su señora, sino por no poder resolver su continuo desasosiego: κρεῖσσον δὲ νοσεῖν ἢ θεραπεύειν (“es preferible estar enferma que curar”, v. 186). La ambigüedad marcada en el verbo θεραπεύω (‘servir’, ‘curar’) la posiciona, *a priori*, en el rol de quien busca un remedio para la reina.⁹² Ella quiere saber qué le sucede, y se muestra ansiosa por ayudar a encontrar una solución al malestar de su señora, debido al cariño que le tiene porque la conoce desde pequeña (v. 698). Su deliberada insistencia es, sin dudas, el factor que conduce a Fedra a confesar la naturaleza de la *nósos* que sufre. Entonces, es por ello que la sierva acaba alineándose con Afrodita (Mueller, 2020), al querer enfáticamente buscar un antídoto para salvar la vida de la esposa de Teseo. Seguimos a Gambon quien, al vincular la insistencia de la anciana con el secreto vergonzoso, afirma que el hostigamiento de la aya deviene en “la revelación de lo *aischra*, (...) no sólo por la forma en que urge a su señora a la confidencia, sino por la manera en que despliega a partir de allí los ambiguos poderes curativos de su *pharmakon*” (2009, p. 120).

Así, la argumentación que despliega la nodriza se convierte en un arma sobradamente eficaz. En el discurso en el que expone el poder de Cipris, e intenta convencer a Fedra de no ser más poderosa que la diosa y permitirse amar, la exhorta a no actuar con desmesura, y le propone:

Τρ.- ἀλλ', ὦ φίλη παῖ, λῆγε μὲν κακῶν φρενῶν,
λῆξον δ' ὑβρίζουσ', οὐ γὰρ ἄλλο πλὴν ὕβρις
τάδ' ἐστὶ, κρείσσω δαιμόνων εἶναι θέλειν,
τόλμα δ' ἐρώσα· θεὸς ἐβουλήθη τάδε·
νοσοῦσα δ' εὖ πως τὴν νόσον **καταστρέφου**.

⁹² Con respecto a esta doble función, Gambon la pone en relación con el doble valor del verbo θεραπεύω, del que deriva el término griego para denominar a los siervos (θεράπων): “profundamente consubstanciada con su doble labor de θεραπεύειν (servir/curar), la nodriza representa una peligrosa compañía para una Fedra enferma y en los límites de su esforzada resistencia” (2009, p. 119).

εἰσὶν δ' ἐπῳδαὶ καὶ λόγοι θελκτήριοι·
φανήσεται τι τῆσδε φάρμακον νόσου.

No.- Pues, **querida hija, cesa** tus malos pensamientos, **termina** tu desmesura, no otra cosa sino desmesura es ésto, querer ser más poderosa que los dioses, **atrévete** a desear: un dios pretende estas cosas; estando enferma, justamente, de algún modo, **conquista** la enfermedad. Existen cantos mágicos y palabras de encantamiento: aparecerá algún *phármakon* de éstos para la enfermedad. (vv. 473-79)

El verbo καταστρέφω (LSJ, s. v.: ‘A. II. 2. Med., *subject to oneself, subdue*’) es propio del campo semántico de la guerra y, en este caso, tiene el valor de someterse a uno mismo, lo que implica dejarse llevar por las intenciones de la diosa. La nodriza invita a su señora a renovar esperanzas en la lucha contra la *nósos* con *phármaka* que asocia los *epoidaî kaî lógoi thelktérioi* (v. 478).⁹³ A propósito de estas líneas, Barrett sostiene: “the lines could be describing something quite different, an antaphrodisiac magic to cure Ph. of her love; but in the context, (...) no-one could think of any magic but one to prevail on Hipp” (1964, p. 247). Por lo tanto, si lo que pretende la servidora, en coincidencia con Barrett, es atraer a Hipólito para consumir su deseo sexual, el sentido destructivo es el que, ciertamente, prevalece, y no el medicinal (lo que no implica, sin embargo, que éste desaparezca).

Dickie defiende la experticia de las esclavas en las artes mágicas eróticas:

in Euripides’ view a knowledge of erotic magic was to be found principally amongst women of the humbler sort and amongst elderly servant women and that these were the persons to whom well-born women would go for assistance, if they wanted to have sorcery performed. The Nurse presents herself as having a certain expertise in erotic magic. (2003, p. 86)

Sin embargo, en el pasaje de Eurípides citado *supra*, el uso del verbo εἰμί (‘existir’) en plural, el verbo φαίνω (‘aparecer’) en futuro, y el pronombre indefinido τι (‘algún’) modificando a *phármakon* indican que, en verdad, la esclava no tiene seguridad sobre qué hechizos usar, ni cuál de ellos va a surtir efecto. ¿No sabe, y simplemente nombra los

⁹³ El término ἐπῳδή (LSJ s. v.: ‘A. Canto para o sobre: de ahí encanto, hechizo’) conforma el léxico de la magia; es el término que da cuenta de las palabras cantadas que se pronuncian para llevar a cabo el hechizo. *Thelktérios* puede incluirse, también, en este léxico. Aparece unido, según LSJ, a la palabra hablada, en los rituales (‘encantamiento’, ‘calmante’). Sobre la terminología ligada al aspecto mágico de los *phármaka*, ver Dickie (2001, p. 16), y Faraone (2001, pp. 16-17).

phármaka debido a su extremo cariño y ante la desesperación por encontrar una alternativa al posible suicidio de su señora? ¿O, como interpreta Barrett (1964, p. 247), deliberadamente es imprecisa para no alarmar a Fedra y que ella no rechace la propuesta? ¿Acaso su astucia nace de su preocupación excesiva y, entonces, mientras presenta una posible medicina, se advierte un significado alternativo obvio que pone en duda su moralidad (Mills, 2002, pp. 63-64)?⁹⁴ No está claro cuánto conocimiento posee la anciana sobre “remedios”;⁹⁵ tampoco hacia dónde se dirige con su uso. Sin embargo, es evidente que la ambigüedad del término *phármaka* se potencia al oscilar entre el significado medicinal, el mágico, el retórico-persuasivo, y el modo en que confluyen todos estos sentidos en su valor destructivo, como hemos ahondado en el apartado anterior. El campo semántico de la magia, articula con el de la persuasión. Y ello habilita, sin duda, a pensar las palabras de la nodriza “como una clase de encantamiento retórico que seduce realmente a Fedra y ellas mismas devienen, por ésto, una metáfora del *pharmakon*, invistiéndose de una ambigüedad similar a la de éste” (Gambon, 2009, p. 139).

Sin embargo, mientras el *phármakon* fortalece la dudosa moral de la nodriza como alguien capaz de poner en marcha cualquier recurso para salvar a su señora, el aspecto que atenúa esta valoración se relaciona con el vínculo que la une con su reina. El trato maternal que le brinda en todo momento se destaca en el pasaje citado tanto en la abundancia de verbos en imperativo: *λῆγε* (‘cesar’, v. 473), *λῆξον* (‘terminar’, v. 474), *τόλμα* (‘atreverse’, v. 476), *καταστρέφου* (‘conquistar’, v. 477), como en la expresión *ὦ φίλη παῖ* (“querida hija”, v. 473), con la que subraya la profunda empatía con su señora, el sincero amor y preocupación por Fedra.

Este cariño fue analizado desde diferentes perspectivas por la crítica.⁹⁶ Podemos coincidir, en un punto, con Brill (2007, p. 287-88) en la idea de que la nodriza ve en la

⁹⁴ Mills entiende que en el v. 515, cuando la nodriza hace referencia a “hacer de dos un único objeto”, hay un sentido presumiblemente inocente, en que puede interpretarse su afirmación, y otro alternativamente deliberado, que favorece su intencionalidad de facilitar la pasión de Fedra e Hipólito con una intervención mediadora (2002, pp. 63-64).

⁹⁵ Pace Dickie (2003, p. 86), que afirma categóricamente, a partir de su intervención central en el primer episodio de la pieza, que este personaje se presenta con experiencia en el conocimiento y uso de la magia erótica.

⁹⁶ Cf. Roisman, quien pone el acento en la inocencia de la anciana, frente a una manipuladora Fedra: “it is the Nurse who is unconditionally devoted to her mistress and cannot see that she is being duped” (1999, p. 65). Brill, en cambio, considera complejo ese vínculo afectivo de la servidora con su señora, y destaca: “Having been forced to nurture Phaedra, she has come to love Phaedra and cannot keep herself separate from the care she gives to Phaedra. The disastrous effects of the nurse’s course of action would then provide a critical purchase on the merits of this confusion of servitude and friendship” (2007, p. 288). Gambon, por su parte, focaliza el vínculo de *philia* y la condición femenina de la esclava: “ningún personaje se compromete con tal grado de iniciativa en la búsqueda de un “remedio” (aquí para el sufrimiento ocasionado por el deseo) como la anciana *trophos* de Fedra. Ella asume la labor terapéutica como parte de

esposa de Teseo una testigo de su fiel labor como servidora y, no sólo por excesivo amor, entonces, busca una solución desesperada para salvarle la vida; también, lo hace, en algún sentido, como compensación y parte de su esforzado servicio. En vv. 490-491, explícitamente sostiene que lo que su señora necesita es la presencia de Hipólito para sanarse: τί σεμνομυθεῖς; οὐ λόγων εὐσχημόνων / δεῖ σ' ἀλλὰ τάνδρός (“¿Qué dices tan altisonantemente? Te es necesario ese hombre a ti”).⁹⁷ No hay ambigüedad en estas palabras (Barrett: 1964, p. 249), ya que desde el momento en que la esclava queda impactada por la declaración de la reina (vv. 350-362), insistentemente la incita a dejarse llevar por sus emociones (vv. 473-479).

Cuando la aya, ante el juicio adverso de la reina, explicita que sus palabras son αἴσχη', ἀλλ' ἀμείνω τῶν καλῶν (“vergonzosas, pero mejores que las bellas”, v. 500), parece anteponer, claramente, el fin a los medios, lo útil a lo moralmente reprochable. Su rol (podemos concluir) resultó fundamental para inducir, primero a la confidencia, y luego a la acción, lo que no hace sino fortalecer las implicancias sobre su dudosa moral. Es preciso recordar que la esclava fue la primera en mencionar el nombre del hijastro de Fedra, que ésta no se atrevía a explicitar. Y que lo hizo no una sino dos veces. En la primera ocasión (v. 310), como Mueller acertadamente señala (2020, p. 124), el nombre actúa como un aguijón (metáfora del deseo): al escucharlo, la esposa de Teseo se siente picada, grita (v. 310) y, por lo tanto, lo que provoca esta mención es la ruptura del silencio. En la segunda ocasión (v. 352), la aya hace explícito lo que la reina sólo se atreve a expresar mediante una perífrasis.⁹⁸ Es la servidora, por lo tanto, quien lleva adelante, con su hostigamiento, el plan de activación de los *phármaka*. Con ello, alcanza un

sus deberes de *philia* (...). Pero los riesgos de su “otredad” se potencian tanto más en el hallazgo de un paliativo que —como la misma nodriza aclara— responde a habilidades propias del género femenino (480-481).” (2009, pp. 134-35).

⁹⁷ La construcción sintáctica del verbo δέω con genitivo indica la necesidad, y el acusativo posiciona a Hipólito en el lugar de aquello que la madrastra “precisa”.

⁹⁸ En el rodeo que realiza Fedra para no pronunciar el nombre (ὁ τῆς Ἀμαζόνοϋ) advertimos la imposibilidad de enunciar quién es su amado. Roisman piensa a la anciana con una mentalidad literal, sin el poder de advertir los engaños y artimañas de su señora (1999, p. 63); Mills, en cambio, sostiene que la esclava es un personaje “realista” que da cuenta de la tendencia del poeta de ampliar la gama de personajes más allá de los tradicionales reyes y héroes (2002, p. 63); Gambon, que analiza esta figura como representativa de la alteridad en el espacio familiar, entiende que la aya “acaba por conspirar contra los intereses del *oikos* (...). Pese a su estatus marginal natural y permanente, a su condición hiperbólica de “Otro”, la nodriza muestra una excesiva libertad en *logos* y acción y una capacidad retórica manifiestamente sofisticada. Aunque extraña en todo a su condición de esclava, no resultan ajenas a su condición genérica y, sobre todo, están profundamente vinculadas a los riesgos de una alteridad emplazada en el mismo interior del *oikos*” (2009, pp. 119-20). Scodel, de un modo más extremo, afirma que la servidora defiende una postura inmoral, escandalizante para los contemporáneos del poeta (2014, p. 219); y Mueller (2020), como ya se dijo, la interpreta alineada con la voluntad de Afrodita.

protagonismo singular, que este personaje no tiene en otras obras.⁹⁹ Si tenemos en cuenta que es difícil afirmar su presencia en las versiones anteriores del mito, e incluso su lugar en los dramas anteriores, esta segunda versión consigue desplazar o proyectar, sin dudas, las sombras de la moral de la reina sobre las de la esclava. y ello, más allá del afecto que profesa la servidora, en el que se ampara su búsqueda de una cura para la sanación de su señora.

Pero, ¿cuál es el sentido que interpreta Fedra a la propuesta del recurso de los *phármaka*? Debido a que previamente se encontraba conmocionada, como ya señalamos, con la posibilidad de usar magia amatoria para desistir en la lucha contra la intención de cometer adulterio, la esposa de Teseo cede, confiada, ante la promesa de la sierva de *paýsei nósou* (“hacen cesar la enfermedad”, v. 512). Seguimos a Scodel en que la reina “accede, aunque el público sabe muy bien que debería ser más sabia como para confiar así en la nodriza” (2014, pp. 219-220).¹⁰⁰ Ello la convierte doblemente en víctima (tanto de los sentimientos inspirados por Cipris, como de la falsa promesa de la sierva); su “error” consiste en interpretar en un sentido literal las palabras de la anciana. Interpretar o malinterpretar que hallará un remedio para su tormento. Es tal su grado de abatimiento y tan seductora, en esta ocasión, la propuesta de usar *phármaka* que, como Dickie (2001), acertadamente, sostiene, Fedra no puede sino seguir el curso de la proposición de la esclava.

Así, aunque le pregunta a la aya por la naturaleza del remedio: *πότερα δὲ χριστὸν ἢ ποτὸν τὸ φάρμακον*; (“¿el *phármakon* acaso es una bebida o un unguento?”, v. 516), no profundiza en ello. Barrett destaca que la idea misma de la naturaleza del *phármakon* que sugiere Fedra resulta impensable, “it would need no relic of Hipp., since the magic would be directed against him by the mere administering, (...) a love charm must be administered without the victim's knowledge, and the thought of thus administering an ointment is merely ludicrous” (1964, p. 256). Ella no comprende que el *phíltron* dañará o doblegará al joven; simplemente entiende que la sanará, y por ello se preocupa sólo por

⁹⁹ Cf. Gambon quien destacó este protagonismo como una innovación del poeta: “el rol instigador de esta esclava es de una centralidad sin parangón en el género y ha sido comparado, dentro de la obra, con el rol que desempeña en el plano divino Afrodita. La responsabilidad de la nodriza en revelar la pasión de Fedra puede considerarse una variante sustancial introducida en esta segunda versión de *Hipólito*” (2009, p. 119).

¹⁰⁰ Roisman, al respecto, afirma: “Phaedra never makes an overt confession of her duplicity. Nonetheless, I will argue that she similarly uses *psychagogia*, as she assiduously tries to manipulate both the Nurse and the Chorus to do what she wants and to see her as she wants to be seen” (1999, p. 18).

indagar, sin profundizar en demasía, la forma que adquirirá un remedio que acabará resultando fatal.

Las características del *phármakon* conjugadas con la configuración del personaje de la nodriza, que es quien lo propone, resultan coherentes, por ende, con la idea del amor como enfermedad en el tratamiento que se hace en la tragedia. Pero no sólo son coherentes en el fortalecimiento del campo semántico nosológico; resultan, al mismo tiempo, fatales en el desarrollo del drama. Así, la desactivación de sus implicancias por parte de Fedra, es decir la generación de un “antídoto” contra el *phármakon*, sólo activa un nuevo recurso, el *katádesmos* erótico, de consecuencias no menos fatales. A él nos abocaremos en el próximo apartado, poniendo en evidencia cómo este nuevo recurso reparador, lejos de reivindicar la moral de la reina, permite poner en cuestión su nobleza.

El próximo capítulo se centrará en el segundo elemento interconectado con la *nósos érotos*: la tablilla, interpretada como un *katádesmos* erótico, sentido que recupera la relación con el campo de la magia, y con el de la misma medicina, en tanto posible “remedio” que encuentra la esposa de Teseo para resguardar su nobleza.

Capítulo IV

La tablilla de inculpación, un *katádesmos* erótico

En este capítulo nos centraremos en un segundo y nuevo elemento que consideramos directamente relacionado con la *nósos érotos* de Fedra: la tablilla de inculpación a Hipólito. En el capítulo anterior analizamos el *phármakon*, y señalamos de qué modo prima un sentido destructivo, que el poeta trágico pone en marcha a partir de la ambigüedad del término y de su conexión con el campo de la magia erótica. Esta asociación deviene importante precisamente porque, fortaleciendo el sentido de que los *phármaka* se vinculan con una cura posible para la enfermedad de Fedra, acaban otorgando a la tableta el carácter de único “remedio” o “sanación” posible que encuentra la reina para proteger su reputación y la de sus hijos.

Interpretamos a esta tablilla como un *κατάδεσμος* (‘nudo mágico’), un escrito de características particulares, que se integra a la magia y al poder de la palabra. En efecto, el término forma parte del campo de la magia vinculante, frecuentemente utilizada en la época de Eurípides. Como elemento, la tableta continúa y completa, entonces, la articulación con el campo semántico que introduce el *phármakon*;¹⁰¹ reactualiza la cuestión de la moralidad de la esposa de Teseo, ya que ésta es partícipe activa en la decisión de su “cura” al escribir su inculpación en esta tablilla y, por otra parte, la acusación que contiene el escrito resulta decisiva en la muerte del joven Hipólito, al desatar la maldición paterna. Con la relevancia de este recurso, por lo tanto, ponemos en relación la enfermedad amorosa de la primera parte de la pieza (centrada principalmente en Fedra) con la segunda parte (centrada en la desgracia de Hipólito).

Después de escuchar la reacción excesiva de su hijastro en contra de su género (ocasionada por la revelación de la nodriza), Fedra planifica su suicidio; asume con ello una actitud activa en la determinación de los hechos, dejando de lado definitivamente a su sierva:

παῦσαι λέγουσα· καὶ τὰ πρὶν γὰρ οὐ καλῶς
παρήνεσάς μοι κάπεχειρήσας κακά.
ἀλλ' ἐκποδῶν ἄπελθε καὶ σαυτῆς πέρι

¹⁰¹ La crítica divide los hechizos de la magia vinculante en diferentes grupos, de acuerdo con los deseos de los individuos que recurrían a ella. Al interpretar a la tableta de Fedra como un *katádesmos* erótico, nos centraremos exclusivamente en las características de este campo.

φρόντιζ'· ἐγὼ δὲ τὰμὰ θήσομαι καλῶς.

¡Para de hablar! Pues, anteriormente no me aconsejaste bien y emprendiste contra mí cosas funestas. ¡Vete lejos y preocúpate por ti misma! ¡Yo me ocuparé bien de mis cosas! (vv. 706-09)

Esta confrontación confirma que la esposa de Teseo repudia absolutamente la solución que la esclava ha intentado.¹⁰² La contraposición entre la segunda persona (φρόντιζε) y la primera (θήσομαι), en un mismo verso, enfatiza la voluntad de distanciamiento y el enojo que conducen al recurso de lo que consideramos, en nuestro análisis, que funciona como un *katádesmos* erótico.

El nuevo recurso implica, en primer lugar, la necesidad de apelar a una falsa incriminación para salvaguardar una reputación que se ve gravemente amenazada, que afecta al hogar ateniense de Fedra y, también, más allá incluso, a su propia familia cretense (vv. 715-721). La reina confiesa a la nodriza su temor de que Hipólito, estando encolerizado, no respete su juramento inicial de silencio: ἀλλὰ δεῖ με δὴ καινῶν λόγων / οὔτος γὰρ ὀργῇ συντεθηγμένος φρένας / ἐρεῖ καθ' ἡμῶν πατρὶ σὰς ἀμαρτίας (“pero necesito ahora nuevas palabras, pues éste, teniendo exaltado su corazón por la cólera, comentará en contra mío, a su padre, tus errores”, vv. 688-90). En segundo lugar, la formación del recurso supone transformarse en un mal o pretender un mal para otro (κακὸν γε χἀτέρφω γενήσομαι, v. 728) y hacer partícipe a Hipólito de su enfermedad: τῆς νόσου δὲ τῆσδέ μοι κοινῆ μετασχῶν (“compartiendo conmigo esta enfermedad”, vv. 730-31). La falsa incriminación, que se suma a la decisión del suicidio, se materializa en una tablilla cuyo contenido, si bien no se pone de manifiesto, supone una acusación de la reina al hijo de Teseo de haberla seducido, una acusación que no resulta cuestionada, en ningún momento por el padre.

Así, cuando el rey regresa de la consulta al oráculo, se encuentra con la noticia de la muerte de su esposa y con la tableta sellada que cuelga de la mano del cadáver;¹⁰³ con esta posición, la asociación del objeto con el encadenamiento se vuelve más explícita:

¹⁰² Así lo confirman: a. la expresión οὐ καλῶς παρῆνεσάς (“no aconsejaste bien”); b. el uso del verbo κάπεχειρησας (‘emprender’, ‘atacar’), que tiene la doble connotación de intentar una acción, pero además, a tentar contra otro; c. los verbos en imperativo ἄπελθε (“vete”) y φρόντιζε (“preocúpate”), términos que ponen de manifiesto la valoración de Fedra y su enojo debido a las acciones de su nodriza.

¹⁰³ Respecto de la forma que tendría este objeto dramático, Barrett (1964, p. 328) aclara: “The tablet consisted of two pieces of wood coated on one side with wax on the inside. When folded, the tablet was tied with thread or the like and secured by a wax seal affixed to the thread, this thread is περιβολαὶ σφραγισμάτων, the ‘wrappings wherewith it is sealed’.”

Fedra arrastra a su perdición a Hipólito, “atándolo” a su mal y contagiándole su enfermedad. Debido a la insistencia, en la obra, en calificar al amor como *nósos*, la vinculación de esta tablilla con los *katádesmoi* eróticos no resulta extraña: ambos refuerzan el poder de la palabra en la consecución de un objetivo ligado al amado.¹⁰⁴

La tableta (o su contenido) reciben diversas denominaciones en la obra: δέλτος (vv. 856, 865, 877, 1057),¹⁰⁵ ἐπιστολάς (v. 858), γραφή (vv. 879, 1310), λόγος (v. 881), γράμμα (v. 1253), ψευδῆς μῦθος (v. 1288).¹⁰⁶ Todas ellas se caracterizan por la insistencia en sus aspectos paradójicos, volviéndola un objeto ambiguo que puede pensarse desde múltiples lugares: a. se trata de un elemento que, aunque no tiene voz, habla (vv. 857, 865, 877, 1057); b. se refiere a un texto escrito que, sin embargo, cobra voz (vv. 865, 879-80, 1253-54); c. es una carta privada, pero toma estado público (vv. 881, 1288, 1310).¹⁰⁷ Mientras existen autores como McClure (1999) que consideran que se asocia a la pérdida del control del lenguaje que se deriva de la enfermedad de Fedra, por el contrario, interpretamos que este objeto permite reafirmar el control del lenguaje. Así, sirve para contrarrestar, en alguna medida, la posibilidad de que Hipólito no respete el juramento de mantener silencio que ha hecho a la nodriza, y acabe denunciando a Fedra ante Teseo (cf. v. 611).

Con el fin de indagar el modo en que opera la tablilla dividiremos este capítulo en dos apartados: en el primero (IV.1) enumeraremos las características de los *katádesmoi* eróticos y nos centraremos en su planificación, focalizando el episodio segundo de la tragedia. El siguiente apartado (IV.2) se centrará, principalmente, en el episodio tercero y, brevemente, en el éxodo, atendiendo a la operatividad del *katádesmos*.

¹⁰⁴ La primera autora en establecer una relación de la tablilla con el campo de la magia fue Mueller (2011), en un artículo en que reafirmaba el rol que este dispositivo tiene en el drama en relación con la reputación, y no con la venganza de Fedra, como tradicionalmente había sido considerado por la crítica. Sin embargo, la autora asocia la *déltos*, principalmente, a una función “judicial”, como un recurso destinado a asegurarse, fundamentalmente, el fracaso de la inculpación de Hipólito, y sólo, secundariamente, con una finalidad erótica: “I shall argue that Phaedra’s tablet, contrary to having a single punitive function, draws resonance from its associations with judicial curse tablets (defixiones) and possibly even with erotic curses” (p. 149).

¹⁰⁵ Se trata de un objeto al que recurre Eurípides en tres de sus tragedias; además de *Hipólito*, en que el término aparece en cuatro ocasiones, lo hallamos insistentemente presente en obras como *Ifigenia entre los tauros* (doce usos del término) e *Ifigenia en Áulide* (once usos del vocablo). La utilización de este objeto en un teatro despojado y simple como el teatro antiguo se vuelve especialmente relevante.

¹⁰⁶ En el v. 716, de modo más abstracto y por primera vez, Fedra lo denomina εἶρημα.

¹⁰⁷ El término *déltos*, entonces, aparece personificado (Mueller, 2011, p. 156) y se liga a la palabra hablada; *graphé*, en cambio, vincula la escritura al canto (v. 879), a la palabra dicha en voz clara (φθέγγομαι, v. 880) y, también, a las líneas mentirosas (v. 1310). Por último, el término *πέυκη* (v. 1254), si seguimos a Banett (1964, p. 390), también podría incluirse entre las denominaciones; alude a la madera con la que se hacían las tabletas de escritura, puesto que el Ida era una montaña lo suficientemente alta y con abundantes plantaciones de pinos que proveían la materia para dichas tablillas.

IV.1. La planificación del *katádesmos* erótico

El término *katádesmos* viene de κατάδεσις (LSJ II s. v.: ‘atar por medio de nudos mágicos’, de ahí ‘hechizos, encantamientos’).¹⁰⁸ La primera función de *katádesis* era la de imponerse contra un oponente (Dickie, 2001, p. 17). En el siglo IV a. C., según los testimonios, comenzaron a llamarse de este modo los conjuros para hacer daño a otro y, mediando el siglo, el término hacía referencia, también, a los hechizos eróticos.

¿Quiénes encargaban estos conjuros? Tenemos que tener en cuenta que, como acertadamente afirma Faraone (2001, p. 83), la gran mayoría de los hechizos eróticos existentes no nos dan información alguna sobre el agente que los encargaba. Winkler (1991, p. 226) tempranamente sostuvo, sobre la base del reducido número de textos existentes, que eran encomendados por sujetos que padecían una *nósos érotos* y sufrían el deseo no correspondido de la persona amada. Es decir, individuos que ansiaban tener una relación (en la que se incluía el sexo) con otro con quien era imposible establecerla. En lo que respecta al género de quienes encomendaban las maldiciones, mientras algunos críticos sostienen que era una actividad frecuentada por hombres, al parecer podría no haber sido privativa del género masculino.¹⁰⁹

Quienes encargaban un trabajo de magia erótica, por otro lado, merecían censura por parte de la sociedad, ya que se consideraba una práctica, en cierto sentido, inmoral. En todo caso, un aspecto fundamental que debemos destacar de este dispositivo mágico es su carácter secreto y, también, el hecho de que el objetivo que perseguía era el de controlar la voluntad de aquel a quien estaba destinado.

¹⁰⁸ En latín, el término usado para designar la magia vinculante es *defixio*. A propósito de este vocablo, Dickie (2001, p. 17) sostiene: “the verbs *defigere* and *devovere* are employed to denominate the process of employing a curse-tablet against an opponent. *Defigere* refers to the fixing or binding down of the victim symbolized in the piercing of a rolled up sheet of lead by a nail; it is presumably an attempt at rendering in Latin the Greek verb that gives rise to the nominal forms *katadeseis* and *katadesmoi*, namely, *katadein*. *Devovere*, on the other hand, is used of prayer consigning victims to the gods of the Underworld.” En nuestra investigación utilizaremos *katádesmos* y *defixio* como sinónimos para referirnos a la magia vinculante.

¹⁰⁹ Así, según Winkler (1991, p. 227): “Women, for all we know, might have resorted to the same ceremonies; in a few cases we know that they did, and this is testimony to the cultural belief that women were potentially victims of Eros and agents of daemonic eros in the same way that men are. But we certainly do not find them resorting to these ceremonies in the tangible materials left to us in even nearly equal numbers to men.” Gager (1992, pp. 80-81), en la misma línea de pensamiento, señala que a través de las *defixiones* las mujeres emergen de su reclusión buscando sus sueños eróticos. Pace Dickie (2005, p. 10), quien sostiene que en las recetas de los formularios mágicos se advierte que sólo los hombres hacían uso de los hechizos.

En *Hipólito*, el campo de la magia surge desde un principio ligado al ámbito específicamente femenino, como ya hemos analizado en el capítulo anterior. Cuando la nodriza indaga sobre el motivo que mantiene enferma a su señora, en el episodio primero, pregunta: μῶν ἐξ ἐπακτοῦ πημονῆς ἐχθρῶν τινος; (“¿acaso a causa de un conjuro, calamidad de un enemigo tuyo?”, v. 318). El término ἐπακτόν (LSJ, s.v.: IV. ‘charm’, ‘spell’) se encuentra ligado con πῆμα (‘daño’, ‘sufrimiento’, ‘calamidad’) y ἐχθρός (‘enemigo’), todos conceptos que se vinculan con la idea de la violencia sobre el otro. Así, desde el inicio de *Hipólito*, aparece la idea de conjuro como una herramienta para hacer daño.¹¹⁰ Entonces, la idea de realizar una maldición a un enemigo asoma en la solidaridad entre mujeres, como una causa probable de la *nósos érotos* e instala al campo semántico de la magia en relación con la pasión.

Es la nodriza la que manifiesta, en el mismo episodio, que son las mujeres las que encuentran remedios a ciertos males (vv. 480-481), trayendo a colación el campo de la magia; y Fedra no pone en práctica su nuevo recurso, su “remedio”, sin antes procurarse la solidaridad femenina del Coro y la complicidad de su silencio, un hecho que bien puede asociarse a la característica de este tipo de prácticas: ὑμεῖς δέ, παῖδες εὐγενεῖς Τροζήνια, / τοσόνδε μοι παράσχετ' ἐξαίτουμένη· / σιγῇ καλύψαθ' ἀνθάδ' εἰσηκούσατε, (“y ustedes, hijas nobles de Trecén, ofrézcanme este favor: oculten con silencio aquí lo que han escuchado”, vv. 710-12).¹¹¹

Hay, sin embargo, una diferencia fundamental entre el uso de la magia por parte de la nodriza y considerar que la utilización de la tablilla por parte de Fedra pertenece al mismo ámbito. Esta diferencia se basa en que, asociando también a la reina como colaboradora de Cipris, la apelación a un *katádesmos* erótico contribuye a acentuar la responsabilidad y socavar la moralidad de la esposa de Teseo en un sentido que excede el de la misma tragedia.¹¹² En todo caso, lo que nos es posible sostener es que la tablilla representa: a. un objeto que convoca, con todas sus opacidades, el ámbito de la magia; b. un objeto por el que Fedra, victimizada por la diosa del amor, se convierte en alguien capaz de poner en marcha este recurso para autoprotegerse; c. un objeto que adquiere fuerza, sobre todo, después de la muerte de la reina y, además, con su muerte; d. un objeto que traduce la

¹¹⁰ Barrett (1964, p. 316), a propósito del verso citado, sostiene que es “a guess tinged with apprehension”; siguiendo su perspectiva, ya en esta instancia habría en el imaginario de la nodriza una preocupación por una próxima desgracia que ligamos con la idea de conjuro.

¹¹¹ El silencio —lo que aquí Fedra le pide a las mujeres del Coro—, era característico de los ritos mágicos que implicaban un daño hacia otro.

¹¹² Excede a la tragedia en tanto el tema de la *éykleia* de Fedra no se resuelve de modo claro en el drama, al quedar perpetuado su nombre y asociado su recuerdo al amor profesado a Hipólito.

tensión entre el anhelo de querer resguardar la fama y la acción de servirse de este recurso —¿inmoral?— para mantener su *eykleia*.

Sólo luego de que Fedra imagina la inevitabilidad del hecho de que su hijastro exponga públicamente su *éros* (v. 690) ella piensa en la posibilidad de implicar una vida a cambio de evitar su vergüenza: οὐ γάρ ποτ' αἰσχυνῶ γε Κρησίους δόμους / οὐδ' ἐς πρόσωπον Θησεῶς ἀφίξομαι / αἰσχροῖς ἐπ' ἔργοις οὐνεκα ψυχῆς μιᾶς (“pues, no deshonraré ni la casa cretense, ni me dirigiré al rostro de Teseo con **acciones que causan vergüenza por una sola vida**”, vv. 719-21). Seguimos a Barrett (1964, p. 296) en que Eurípides es deliberadamente ambiguo en esta instancia, porque Fedra puede estar hablando de involucrar su propia vida, pero, también, la de Hipólito.

El objetivo de encomendar un *katádesmos* erótico era, como anticipamos, el de modificar el comportamiento del amado y hacerle sentir el mismo sufrimiento que padecía el sujeto amante y agente del conjuro, con el objeto de que viniese hasta él, se rindiera y entregara.¹¹³ De este modo, la víctima perdía su independencia y su voluntad y quedaba sujeta a los deseos del otro. El concepto de transferencia, que es central a la práctica de los conjuros, resulta aplicable a nuestra interpretación, toda vez que Fedra pretende, como deja entrever en sus palabras, compartir su *nósos* con Hipólito (vv. 730-31).

El enunciado καινός λόγος (“nuevas palabras”, v. 688) con el que Fedra alude a su necesidad de reivindicar su reputación podría hacer referencia, entonces, a las palabras de los conjuros escritas en las tablillas de maldiciones eróticas, en la medida en que el discurso que encierra la tableta en *Hipólito* busca obtener ventaja sobre las palabras del joven hijo de la Amazona, inhibir su operatividad, al mismo tiempo que hacerlo partícipe de un mal común.¹¹⁴

Otro sentido que fortalece el valor singular de la tablilla es el que se asocia a la muerte de Fedra, ya que, como ha defendido Mueller (2011), entre las categorías de muertos más apropiados para las *defixio* se encontraban los suicidas. Entonces, desde un comienzo,

¹¹³ A propósito de este intento de modificación del comportamiento del otro-amado, ver Winkler (1991, pp. 225-26); en una línea de pensamiento similar, Martínez argumenta que, en el *tópos* mágico/erótico, la noción de transferencia es importante (Martínez, 2001, p. 354).

¹¹⁴ Seguimos a Mueller (2011, p. 164) al entender que en esta instancia Fedra podría dejar entrever con estas “palabras nuevas” que sabe que necesita la fuerza ilocutiva que su suicidio les impartirá. Barnett conecta εὔρημα δὴ τι τῆσδε συμφορᾶς ἔχω (v. 716) con καινός λόγος (v. 688): “not merely the suicide she has been canvassing for so long, but the καινός λόγος she was in quest of at 688, the new scheme which will (717-18) save her own reputation in the altered circumstances of Hipp.’s knowledge and hostility. Hence εὔρημα, suggesting a way she has just found, and ‘idea’ that has come to her” (Barrett, 1964, p. 295). Así, con las “palabras nuevas” Fedra buscaría, paradójicamente, a autoproteger su propia fama.

Fedra refuerza la idea de que, en la situación extrema en que se halla —una situación irremediable (ἀνήκεστον, v. 720)— no hay otra solución posible para ella que la muerte:¹¹⁵

Χο.- πῶς οὖν; τί δράσεις, ὦ παθοῦς' ἀμήχανα;
Φα.- οὐκ οἶδα πλὴν ἓν, καθθανεῖν ὅσον τάχος,
τῶν νῦν παρόντων πημάτων ἄκος μόνον.

Co.-¿Cómo ciertamente? ¿Qué intentarás hacer, tú que sufres una pasión irremediable?

Fe.- No veo más que un remedio rápido, en este momento, para mis presentes calamidades: morir. (vv. 598-600)

En su diálogo con el Coro, al reflexionar sobre cómo proseguir, luego de haber escuchado el diálogo de Hipólito con la nodriza, Fedra incluye en su discurso términos que remiten al campo de los conjuros, del “atar” con palabras: τίς ἢ νῦν τέχνην ἔχομεν ἢ λόγον / σφαλεῖσαι **κάθαμμα λύειν λόγου**; (“¿Qué medio o qué palabra tenemos ahora, derrotadas, para **desanudar el nudo de las acusaciones**?”, vv. 670-71). El participio de σφάλω (‘derrotar’) refuerza la idea de que su situación es crítica, y necesita una solución desesperada;¹¹⁶ y la metáfora **κάθαμμα λύειν λόγου** (LSJ s. v.: A. ‘*knot: metaph.*, κ. λύειν λόγου *to solve a knotty point*’) introduce abiertamente un léxico propio de las maldiciones, al mismo tiempo que remite a la muerte por ahorcamiento.¹¹⁷

En lo que respecta específicamente a la magia erótica, que es la que nos compete en el análisis de la tragedia de Eurípides, “At its earliest stages, however, love magic in the

¹¹⁵ La idea de suicidio atraviesa toda la obra; ya en el primer discurso a las mujeres de Trecén Fedra dice que luego de enfrentar su *nóσos* con la prudencia y el silencio ha pensado que la mejor decisión es morir, y es, entonces que la nodriza le propone utilizar *phármaka* y *phíltra*. Ahora, Fedra está decidida a morir, pero su muerte no será sino un mal para otro, es decir que esa “idea que se le ha ocurrido” está concebida o pensada como parte de una práctica, un “rito” que contagiará su enfermedad inspirada por Afrodita a su hijastro.

¹¹⁶ Semejante a la de quienes requerían de un *katádesmos* erótico.

¹¹⁷ Κάθαμμα proviene de καθάπτω ‘atar’, ‘suspender’, ‘colgar’, ‘atacar a’, ‘invocar’. Con relación a la expresión de este pasaje, Barrett explica que con el uso del término *lógos* Eurípides vuelve a ser ambiguo: “Her secret is out, her calamity springs from words that have been uttered, no other words can be uttered now to cancel their effect” (Barrett, 1964, p. 288). La idea de “atar” se integra al léxico de los conjuros. Así, los textos de las maldiciones solían contener el verbo καταδέω (s. v. LSJ: ‘III. *bind by spells, enchant* (...) *Tab. Defix. Aud. 49.1 (iv/iii B. C.)*); y la metáfora de la unión o atadura se solía materializar en el plegado, enrollado o perforado de las tabletas. En lo que respecta específicamente a la forma de los conjuros eróticos, se combinaba el sufrimiento del peticionario con la irreverencia del acto ejecutado mediante la maldición (Faraone, 2001, p. 84).

Greek world appear ently has much to do with Aphrodite, who in her Cyprian manifestations is closely connected with all aspects of sexuality and love” (Faraone, 2001, pp. 133-34). De modo que, a esta diosa, los amantes se dirigían, en sus invocaciones, para pedirle ayuda en la ejecución de los hechizos eróticos. Interesa destacar a Cipris por su protagonismo en *Hipólito* y porque es a la que Fedra, desde el comienzo de la obra, sabemos que, especialmente, le rinde culto (v. 31), y con la que se encuentra estrechamente ligada. La reina, en el diálogo con el Coro, se pregunta: πῶς δὲ πῆμα κρύψω, φίλαι; / τίς ἂν θεῶν ἀρωγὸς ἢ τίς ἂν βροτῶν / πάρεδρος ἢ ξυνεργὸς ἀδίκων ἔργων / φανείη; (“¿Cómo ocultaré mis calamidades, amigas? ¿La ayuda de qué divinidades o la asistencia de qué mortales o el acompañamiento de qué obras injustas se harían visibles?”, vv. 674-77). En su meditación, se perfila la idea de esconder su *nósos* con θεῶν ἀρωγὸς (“ayuda de divinidades”) y ἄδικον ἔργον (“medios injustos”).¹¹⁸ Fedra hace suyo un léxico que puede considerarse cercano al de las maldiciones eróticas: la invocación a las divinidades, Cipris, en principio, y la idea de un hecho moralmente censurable, con la incorporación del adjetivo *ádikos*.

La eficacia de los *katádesmoi* eróticos, por otro lado, estaba vinculada a los lugares que los volvían más efectivos: así, eran enterrados junto a las tumbas de personas desgraciadas, en su mayoría jóvenes muertos prematuramente y de forma violenta o autoinfligida.¹¹⁹ Por ello se vuelve significativo que Teseo, como ha señalado Mueller (2011, pp. 164-66) encuentre la tablilla colgando de las manos de su esposa: ἔα ἔα· / τί δὴ ποθ' ἦδε δέλτος ἐκ φύλης χερὸς / ἠρτημένη; (“¡Ey! ¡Ey! ¿Qué es esta tablilla colgada en este momento de su querida mano?”, vv. 855-57). En esta instancia, las interjecciones ἔα ἔα (“¡Ey! ¡Ey!”) no son sino expresiones de sorpresa ante algo inesperado: el hallazgo de la tablilla. Barrett señala que la tensión, en este punto, está cerca de su límite (1964, p. 326). Las interjecciones y la pregunta sobre el objeto, dirigen la atención sobre la operatividad de aquello que se encuentra pendiendo ἐκ χερὸς ἠρτημένη (“colgada de su mano”). Asociada a las prácticas de las maldiciones eróticas, la escritura que pende de la mano del cadáver se vuelve una garantía de la efectividad de

¹¹⁸ Mientras Barrett interpreta que: “The ἄδικα ἔργα of 676 are indeed the Nurse’s actions (...). She [Fedra] is involved in their consequences -no god or man can help Ph. now” (1964, p. 287), desde otro punto de vista, sugerimos que Eurípides pone en marcha aquí de nuevo la ambigüedad de las palabras mediante la frase *ádika érga*.

¹¹⁹ Gager (1992, p. 19) sostiene que esto sucedía porque “it was believed that their souls remained in a restless condition near the graves until their normal life-span had been reached”. Como estas almas inquietas se caracterizaban por ser implacables e iracundas, eran los seres indicados para encargarse de que se hiciera realidad el deseo del agente sobre la víctima amada.

la palabra, ya que el *katádesmos* erótico deriva gran parte de su eficacia a partir del lugar al que se asocia.¹²⁰

La última intervención de la esposa de Teseo trae a su discurso una divinidad (Cipris) y un objetivo (arrastrar a Hipólito en su perdición):¹²¹

καὶ σὺ γ' εὖ με νουθέτει.
ἐγὼ δὲ **Κύπριν**, ἥπερ **ἐξόλλυσί με**,
ψυχῆς ἀπαλλαχθεῖσα τῆιδ' ἐν ἡμέραι
τέρπω· πικροῦ δ' ἔρωτος ἡσσηθήσομαι.
ἀτὰρ **κακόν** γε **χάτέρωι γενήσομαι**
θανοῦσ', ἴν' εἰδῆι μὴ 'πὶ τοῖς ἐμοῖς κακοῖς
ὕψηλός εἶναι· **τῆς νόσου δὲ τῆσδέ μοι**
κοινῆι μετασχὼν σωφρονεῖν μαθήσεται.

Y tú aconséjame bien. **Deleitaré a Cipris, que me destruye**, apartándome, este día, de la vida: seré vencida por un amor cruel. Sin embargo, **muerta me transformaré en un mal para otro**, para que entienda que no debe ser orgulloso a causa de mis males; **cuando comparta conmigo esta enfermedad**, aprenderá *sophrhosýne*. (vv. 724-31)

El verbo *τέρπω* ('deleitar') alinea sus intenciones presentes con las de la diosa (cf. Mueller, 2020) al tiempo que la invoca, como se hacía en los rituales de los *katádesmoi* eróticos.

Entonces, en esta suerte de planificación que Fedra desarrolla paulatinamente y que surge de la situación límite, desesperada, en la que se encuentra, se hace evidente la necesidad de asegurarse, con la eficacia de su discurso, el silencio de Hipólito. La efectividad de este objeto se potencia en la operatividad de los conjuros mágicos como recursos asociados a fines variados, entre ellos, los del campo erótico. Situándose en la intersección entre el juramento del joven y la maldición de su padre, este dispositivo

¹²⁰ Mueller (2011, p. 166) sostiene, argumentando sobre un motivo pragmático por el que la tableta cuelga de las manos de la reina, que "In the case of Phaedra's tablet we have no explicit verbal reference to a verb of binding. But Phaedra's physical posture —her hanging from a noose, with the tablet bound to her hand— is in itself a non-verbal performance of a similar type". Por lo tanto, esta actuación no verbal podría ser interpretada como un medio para garantizarse la influencia en la voluntad del joven, inhiendo en el futuro su capacidad de oratoria.

¹²¹ A propósito de este pasaje, Mueller observa que Fedra no busca vengarse de su hijastro; el lenguaje de la venganza sólo es propio de Afrodita. Así, "she never suggests that her goal is to destroy Hippolytus. She imagines Aphrodite taking pleasure in her defeat" (2011, p. 150). Sin embargo, consideramos que, en la medida en que Fedra se alinea con Cipris, es posible pensar que en algún sentido se apropia del lenguaje de la venganza, que, por otra parte, es típico de las maldiciones eróticas, aunque ella no pretende de su víctima que se ena more, sino solamente hacer común su sufrimiento.

femenino conecta las poderosas formas del discurso masculino, desactivándolas y activándolas simultáneamente, y arrastrando el poder de la *nósos* sobre el hijastro, con el fin de proteger la nobleza de la reina de Atenas.

IV.2. La operatividad del *katádesmos*

Como ya dijimos, un requisito para la eficacia de los *katádesmoi* eróticos lo constituía el hecho de que el alma a quien se le encomendaba la tablilla debía ser la de alguien joven, muerto de un modo violento. Sobre la juventud de Fedra, insiste el Coro, al momento de anunciarle su muerte al esposo: **νέοι θανόντες** ἀλγύνουσί σε (“**jóvenes muertos** te producen dolor”, v. 798); ¹²² θανούσης μητρὸς ὡς ἄλγιστά σοι (“[fue robada la vida] de la madre ya muerta, ¡qué cosas más dolorosas para ti!”, v. 800). En ambos pasajes, mediante el empleo de términos como ἀλγύνω (‘producir dolor’) y ἀλγεινός (‘doloroso’) se insiste en el hecho de que esta muerte joven es causa de especial dolor para Teseo. La violencia de la muerte femenina aparece especialmente remarcada en el canto del Coro, que no sólo la califica de este modo, sino que la vincula, además, a hechos impíos o inmorales; ambos aspectos resultan esenciales para la efectividad de estos conjuros: **βιαίως** θανοῦσ' **ἀνοσίω** τε συμφορᾷ, / σᾶς χερὸς πάλαισμα μελέας (“**violentamente** muerta, en un evento **impío**, / luchando con tu miserable mano”, vv. 814-15).¹²³

Teseo se preocupa por averiguar si la joven muerta es, en verdad, alguien que ha muerto por causas violentas, al indagar sobre la manera y las causas desafortunadas por las que su mujer se quitó la vida: τί φῆς; ὄλωλεν ἄλοχος; ἐκ τίνος τύχης; (“¿Qué dices? ¿Mi esposa puso fin a su vida? ¿Con qué acto?”, v. 801) y λύπη παχνωθεῖσ' ἢ ἀπὸ συμφορᾶς τίνος; (“¿Fría por el dolor o por qué desgracia?”, v. 803). La repetición de pronombres interrogativos refuerza la ansiedad del esposo por indagar en la forma como Fedra se quitó la vida. También, Hipólito, al enterarse de la muerte de su madrastra, lo primero que pregunta es: τί χρῆμα πάσχει; τῷ τρόπῳ διόλλυται; (“¿Qué cosa la impulsó?

¹²² El uso del verbo ἀλγύνω en presente de indicativo se vincula al efecto de lo que entendemos que opera en la obra como una suerte de *katádesmos* erótico.

¹²³ La posición de βιαίως al comienzo del verso es enfática. A propósito del v. 814, Mueller sostiene que, a pesar de la íntima relación de la tragedia con el suicidio, no es frecuente esta caracterización en relación con su muerte: “The infrequency of such language makes it all the more significant that Hippolytus is one of these plays (...). the restless agency of the violently dead (biaiothanatoi) a suggestive cultural context within which to read her suicide and its eventful aftermath. Such a context also offers a way of accounting for the tablet’s striking placement, in close proximity to its author’s dead body” (Mueller, 2011, p. 164).

¿Cómo, de qué manera se destruyó?”, v. 909).¹²⁴ Este “cómo” pone en relación la muerte con el rito de los *katádesmoi*.

Una vez que el Coro le confirma explícitamente, en su canto, a Teseo, la violencia de la muerte de su esposa, con el recurso del ἐκκύκλημα, el cuerpo de la reina comparece en escena; las puertas del palacio se abren, aunque no para recibir al rey de regreso, sino para exhibir el cadáver. Este cuerpo será un elemento indispensable en las próximas escenas, puesto que sobre él y su permanente presencia gira la condena a Hipólito. Es esta exposición —con la tableta colgando— la que contribuye a reforzar insistentemente la visión de una muerte violenta, un espectáculo que opera con una fuerza capaz de “quitar la vida” (v. 810).

Así, resulta enfática, al anunciar la muerte, la nueva referencia a la reina como un cadáver. Luego de que la nodriza confirma que Fedra se ha ahorcado, el Coro expresa: βασιλις οὐκέτ' ἔστι δὴ / γυνή, κρεμαστοῖς ἐν βρόχοις ἠρτημένη (“la reina ahora no es más una mujer, / colgada a un nudo suspendido”, vv. 778-9). Y a partir de allí, los diversos personajes insisten en esta nueva condición de la esposa de Teseo.¹²⁵ Teseo mismo la menciona como κατθανοῦσα (‘muerta’): ὡς ἴδω πικρὰν θεὰν / γυναικός, ἧ με κατθανοῦσ' ἀπόλεσεν (“para que vea la punzante visión / de mi mujer, que, muerta, me destruyó”, vv. 809-10) y es significativa la forma en que se refiere a su esposa como πικρὰν θεά, v porque ello pone de manifiesto el dolor que la muerte violenta particularmente le provoca. Por último, Hipólito, al ver el cuerpo, también se refiere a él como *nekrón* (v. 906). Entonces, una vez que la sierva anuncia el deceso de la reina, ésta deja de ser referida como mujer y, paulatinamente, se la comienza a mencionar como cadáver, un cuerpo sobre el que girará el agón entre el rey y su hijo que definirá la eficacia del *katádesmos* erótico y la muerte trágica del joven.

Por otra parte, la imagen de “lazo” aparece reiteradamente en la obra. El Coro, en el estásimo segundo, canta:

ἧ γὰρ ἀπ' ἀμφοτέρων οἱ Κρησίας <τ> ἐκ γᾶς
δυσόρνις ἔπατο κλεινὰς Ἀθήνας Μουνίχου
τ' ἀκταῖσιν ἐκδήσαντο πλεκτὰς πεισμάτων

¹²⁴ Dos veces Hipólito insiste en indagar la manera en que muere la esposa de su padre, mediante el uso de τῶ (‘cómo’) y τρόπῳ (‘de qué manera’).

¹²⁵ Por primera vez se la nombra como νέκυν (‘cadáver’) cuando la anciana solicita a las mujeres de Trecén enderezar el cuerpo: ὀρθώσατ' ἐκτείναντες ἄθλιον νέκυν (“Enderecen y extiendan al miserable cadáver”, v. 786). A continuación, el Coro anuncia: ὄλωλεν ἡ δῦστηνος, ὡς κλύω, γυνή / ἤδη γὰρ ὡς νεκρὸν νιν ἐκτείνουσι δὴ (“Como escucho, la desdichada mujer ha muerto; / pues, en este momento, ya la enderezan como un cadáver”, vv. 788-9).

ἀρχὰς ἐπ' ἀπείρου τε γᾶς ἔβασαν.

Pues, mal presagio voló, en ambas oportunidades, desde Creta hacia la famosa Atenas de Muniquia y se ataron al cabo las puntas trenzadas de la amarra y hacia la tierra del infinito se dirigieron. (vv. 758-63)

La idea de “lazo” o, en este caso, de los cables de la popa del barco, trenzados (πλεκτός) y sujetos (ἔπτατο), constituyen un δυσόρνις (‘mal presagio’) de lo que le sucederá a Fedra en Atenas, en su matrimonio. El Coro, en este estásimo, contrasta el hogar de Creta como espacio de felicidad, con Atenas, la ciudad del matrimonio que transformó esa felicidad en desdicha.¹²⁶ Con este contraste, justo en el punto en que se pone en marcha la estrategia de Fedra de la tablilla de inculpación a Hipólito, y con las asociaciones que convoca, se acentúan las tensiones y conflictos en torno a la moral y buena fama de la esposa del rey ateniense. El lazo es también la imagen del instrumento con que se da muerte Fedra. El Coro señala: τεράμων / ἄπο νυμφιδίων κρεμαστὸν / ἄψεται ἀμφὶ βρόχον λευκᾶ καθαρομόζουσα δειρᾶ (“sujetará de la habitación nupcial un nudo corredizo suspendido, unido a su blanco cuello”, vv. 770-72) y, la nodriza, cuando encuentra el cuerpo de Fedra sin vida, exclama: ἐν ἀγκύλαις δέσποινα, Θησέως δάμαρ (“¡En los lazos está la señora, la esposa de Teseo!, v. 777). La imagen del nudo, y la idea de “atar” confluyen en este punto con la de la eficacia del *katádesmos*.

Hay una insistencia en la idea de un “nudo” que no puede deshacerse. Así, las mujeres de Trecén, al enterarse por la sierva de que Fedra se encontraba colgada (v. 777), se preguntan (vv. 782-83): φίλαι, τί δρῶμεν; ἧ δοκεῖ περᾶν δόμους / λῦσαί τ' ἄνασσαν ἐξ ἐπισπαστῶν βρόχων; (“Amigas, ¿qué hacemos? ¿Piensan realmente dirigirse a la casa y desatar a la reina del apretado nudo corredizo?”). Posteriormente, ellas le manifiestan al rey: βρόχον κρεμαστὸν ἀγκύνης ἀνήψατο (“se amarró a un suspendido nudo corredizo de colgar”, v. 802). Ni la muerte de Fedra puede “desatarse”, ni las fatales consecuencias que ella “ha anudado” con ella.

Así, al conocer la incriminación, su esposo no sólo exilia a su hijo; invoca para Hipólito una de las tres maldiciones que Poseidón le prometió (vv. 887 y ss.), a pesar de que el

¹²⁶ Fedra abandona —siguiendo a Padel (2009, p. 233)—, con su boda, la estabilidad doméstica y la prosperidad de su familia divina al salir de su casa paterna.

Coro le advierte que se arrepentirá de ello (vv. 891-92).¹²⁷ El nudo corredizo de la muerte violenta de la reina “ata” a Hipólito, de un modo indisoluble, encadenándolo, a las maldiciones de su padre y a una pasión cuya responsabilidad le es transferida. En su defensa en el agón, Hipólito admite que su madrastra tuvo σωφοσύνη aunque la había perdido (v. 1034), y guarda silencio en cuanto al *éros* prohibido de la reina. El efecto o las consecuencias del recurso de Fedra se vuelven evidentes en esta forma de inhibir el discurso de Hipólito, y “anudar” su destino.¹²⁸

Es importante señalar el estatuto cambiante de la tablilla, como puntualiza Mueller (2011, pp. 151-152), un objeto al que en principio Teseo interpreta como una simple carta de su esposa (*epistolás*, v. 858), pero que de inmediato adquiere el estatus de un *katádesmos*. Si bien no se hace explícito el término *katádesmos* en la obra, encontramos un campo semántico ligado a lo religioso que refuerza la asociación de la tableta con un conjuro erótico: el Coro califica con el término *ánóσιος* (‘impío’, v. 814), la muerte de la reina y Teseo entiende la muerte de su esposa como la “profanación incomprendible de algún ser vengador”, un *alástor* (κηλὶς ἄφραστος ἐξ ἄλαστόρων τινός, v. 820), un *daímon* del mal que se encontraba especialmente encadenado a las maldiciones, al punto de devenir casi su personificación misma.¹²⁹ El rey acierta en el hecho de que detrás de esta muerte y la manera en que se lleva a cabo hay una venganza (es Afrodita quien se venga), aunque no sepa todavía la gravedad de la situación. El hecho que viene a poner en evidencia esa gravedad es el texto contenido en la tablilla:

Θη.- ἔα ἔα·
 τί δὴ ποθ' ἦδε δέλτος ἐκ φίλης χερὸς
 ἠρτημένη; θέλει τι σημεῖναι νέον;
 (...) φέρ' ἐξελίξας περιβολὰς σφραγισμάτων
 ἴδω τί λέξαι δέλτος ἦδε μοι θέλει.

¹²⁷ Mueller interpreta que, en el rito, “Theseus stands as an intermediary between Phaedra as “client” and Hippolytus as “target,” and in this sense he occupies the same middle ground as the *biaiothanatoi*” (2011, p. 166). Podríamos pensar, también que Fedra es la muerta violenta, como analiza esta autora.

¹²⁸ Goff, a propósito de la imaginería de los nudos, explica que no sólo caracteriza a la muerte de Fedra, sino también a la de Hipólito, y las une, aunque sin vincularlas a las maldiciones eróticas: “The imagery of tying and knotting thus speaks not only of each character's own predicament but also of the irresistible connections between them that lead ultimately to disaster” (1990, p. 62). Una posición diferente, como ya señalamos (ver n. 104) es la de Mueller (2011).

¹²⁹ En esta instancia Teseo se muestra desconcertado por la reciente calamidad y conjetura que la desgracia que atraviesa su casa con la reciente muerte de Fedra se debe a la mancha de un crimen del pasado que ahora está cayendo sobre ellos.

¡Ey! ¡Ey! ¿Qué es esta tablilla colgada en este momento de su querida mano? ¿Quiere señalar algo nuevo? (...) En marcha, desenrolladas las cubiertas con el sello real veré qué quiere decirme esta tableta. (vv. 855-57 y 864-65)

Hay, en las palabras de Teseo, una clara personificación del objeto.¹³⁰ Se lo dota de cualidades típicas asociadas a los rituales mágicos; el mismo verbo utilizado para describir la forma en que se encuentra el cuerpo de Fedra (ἀρτάω, v.779), sirve en este pasaje para evidenciar el modo en que aparece la tablilla, lo que asegura una manifiesta correlación entre el cuerpo femenino y el objeto que sostiene, unidos estrechamente a la manera de lo que sucedía en los conjuros.¹³¹ Por otra parte, la lectura silenciosa del destinatario de la misiva contribuye, también, a producir un efecto de fuerte tensión que podría asociarse con la existencia de la maldición.¹³² Esta personificación del objeto se relaciona, específicamente, con el lenguaje y la potencia del lenguaje, con su poder performativo:

οἶμοι, τόδ' οἶον ἄλλο πρὸς κακῶ κακόν,
οὐ τλητὸν οὐδὲ λεκτόν· ὦ τάλας ἐγώ.
(...)
βοᾷ βοᾷ δέλτος ἄλαστα·
(...)
οἶον **οἶον** εἶδον **γραφαῖς μέλος**
φθεγγόμενον τλάμων.

¡Ay de mí! ¡Qué desgracia a esta otra se acerca al sufrimiento, ni tolerable ni decible!
¡Oh, desgraciado soy! (...) ¡Grita! ¡La tablilla **grita** cosas insuportables! (...). ¡Qué cosas! ¡**Qué canto** veo **gritando en la escritura!** ¡Oh, qué me hace desgraciado!
(vv. 874-75; 877; 879-80)

¹³⁰ A propósito de esta personificación y el autocontrol que posee, ver Mueller (2011, pp. 152-53) quien analiza cómo la tableta se caracteriza por la voluntad autónoma que posee en este drama, lo que la distingue de su uso por parte de Agamenón en *Ifigenia en Áulide*, e Ifigenia en *Ifigenia entre los Tauros*.

¹³¹ A propósito de esta correlación, Mueller sostiene: “The deltos is hanging from Phaedra’s wrist when Theseus discovers it in full view of the audience, a staging that would seem to encourage spectators to regard woman and object as somehow fatefully intertwined” (2011, p. 149). Además, sobre la forma en que se presenta la tablilla, esta misma crítica sostiene “Phaedra’s physical entanglement with her own words may be part of a plot designed to elicit real effects in the world (...). How better to guarantee that her curse derive agency from her death than to bind the tablet to the hand that wrote it?” (2011, p. 165). Mediante la muerte violenta y la forma como cuelga la tablilla del cuerpo muerto, se entrelaza íntimamente al cadáver con la eficacia de los objetivos de influir en los acontecimientos futuros.

¹³² A propósito de esta tensión que produce la lectura de Teseo, ver Montiglio (2000, p. 186).

Como señala Mueller (2011, p. 149), la tableta materializa la paradoja de una voz sin voz. Teseo “picks up the image of βoα: the table's message is a song, a μέλος, and the voice it sings with is the letters incised on it” (Barrett, 1964, p. 332). La explícita asociación con *mélos* que se establece al interior de la obra hace hincapié en el potencial mágico de la tablilla y en el mensaje que contiene.¹³³

Teseo atribuye a las palabras de Fedra el carácter mismo de hechos, sobre los cuales no existe duda alguna, y asigna a su esposa la condición de una prueba irrefutable; le manifiesta a Hipólito: ποῖοι γὰρ ὄρκοι κρείσσονες, τίνες λόγοι / τῆσδ' ἄν γένοιτ' ἄν (“¿Qué clase de juramento, qué palabras serán más fuertes que ésta que ha pasado de un estado a otro?”, vv. 960-61).

En algún sentido, el silencio de Hipólito, su “indefensión” ante las acusaciones paternas, colabora con los propósitos de Fedra. Hipólito queda “atrapado” en una suerte de red, elogiando incluso la *sophrósýne* de su madrastra y llevando las consecuencias de este silencio a la pérdida de su vida. De modo semejante al propósito de las maldiciones eróticas, cuya finalidad no era hacer que el destinatario del conjuro se enamorase, sino violentarlo hasta que cediera a los impulsos del agente. Puesto que consideramos que este impulso gira esencialmente en torno a la protección de la reputación de la esposa, Hipólito parece prisionero de esta red cuando es llevado a admitir que, aunque ella se comportó con sensatez o *sophrósýne*, aun cuando no la tenía (ἐσωφρόνησε δ' οὐκ ἔχουσα σωφρονεῖν, v. 1034).¹³⁴ El juego entre ἐσωφρόνησε y σωφρονεῖν reproduce una suerte de distanciamiento entre apariencia-realidad que, en buena medida, encuentra eco las palabras de Fedra a las mujeres de Trecén. Así, Hipólito es forzado a admitir una virtud que por momentos se duda que Fedra posea.

Cuando Hipólito entiende que no puede expresarse como es debido, exclama: ὦ θεοί, τί δῆτα τοῦμὸν οὐ λύω στόμα (“¡Oh, dioses! ¿Por qué no desato en efecto mi boca?”, v. 1060); la metáfora que utiliza recupera, a través del vocabulario del “atar/desatar”, el campo de la magia, y el de su eficacia operativa. Su “no poder decir la verdad” aparece encadenado a una boca que no puede expresarse libremente, “desatarse”: ἄραρεν, ὡς ἔοικεν. ὦ τάλας ἐγώ, / ὡς οἶδα μὲν ταῦτ', οἶδα δ' οὐχ ὅπως φράσω (“¡parece que está

¹³³ *Mélos* refiere al registro de un discurso encantatorio que hechiza a sus oyentes, según demuestra Mueller (2011, p. 165).

¹³⁴ A propósito de la cooperación de Hipólito con los planes de Fedra, Mueller afirma, basándose en Faraone (1999, p. 81): “Whether it is explicitly erotic in nature or closer to the pattern of judicial curses that we have been examining, Phaedra’s rhetoric suggests that by turning herself into a *kakon* she hopes to induce Hippolytus to adopt a disposition alien to his nature; her words gesture at the need to make him honor his oath, despite the signs that he intends to break it” (Mueller, 2011, p. 170).

decidido! ¡Soy desgraciado! ¡Así como **conozco estas cosas, no sé de qué manera decir las!**”, vv. 1090-91).¹³⁵ No pudiendo decir lo que debe para defenderse, no expondrá el *éros* de la reina, que queda de este modo salvaguardado.

Teseo se muestra implacable con su hijo, pues considera que la tablilla habla con seguridad en su contra (ἡ δέλτος ἦδε / κατηγορεῖ σου πιστά , vv. 1057-58). Aunque se trata de su propio hijo, el rey le aconseja, irónicamente, que se aloje en ὅστις γυναικῶν λυμεῶνας ἦδεται / ξένους κομίζων καὶ ξυνοικούρους κακῶν (“en la [casa] de aquel que disfrute recibir a los huéspedes destructores de mujeres y ser compañeros de maldades”, vv. 1068-69). El término *συνοίκουρος* proviene de *οἰκουρός* que, como Nápoli explica (2007, p. 223): “designa a la mujer que cuida la casa durante la ausencia de su marido. Teseo utiliza aquí el término *xunoi kouroi* para referirse a aquellos que se asocian a ella en el cuidado de la casa, con una clara sugestión al adulterio. De esta manera califica la conducta de Hipólito”. Con ello, lo acusa, paradójicamente, del mismo *éros* prohibido que experimentaba Fedra.

Es Ártemis, en el éxodo, quien saca a luz la verdad, la cadena de víctimas y victimarios:

Θησεῦ, τί τάλας τοῖσδε συνήδη,
παῖδ' οὐχ ὀσίως σὸν ἀποκτείνας
ψεύδεσι μύθοις ἀλόγου πεισθεῖς
ἀφανῆ;

Teseo, ¿por qué, desgraciado, te alegras por ésto, a tu hijo has condenado a una muerte injusta persuadido secretamente por las falsas palabras de tu esposa? (vv. 1286-89)

Y más adelante manifiesta:

ἡ δ' εἰς ἔλεγχον μὴ πέση φοβουμένη
ψευδεῖς γραφὰς ἔγραψε καὶ διώλεσεν
δόλοισι σὸν παῖδ', ἀλλ' ὅμως ἔπεισέ σε.

y ella talló tabletas falsas y destruyó con astucias a tu hijo, temiendo al examen, que no arruinase, pero asimismo te persuadió. (vv. 1310-12)

¹³⁵ El verbo εἶδον, repetido, subraya la incapacidad del habla.

En ambos pasajes se repite el término ψευδής (vv. 1288 y 1311) que da cuenta de la inculpación falsa de la reina. La frase οὐχ ὀσίως ('injusta', pero también 'no piadosa', v. 1287) indica que la muerte de Hipólito se asemeja en su calificación a la de Fedra (cf. βιαίως θανοῦσ' ἀνοσίῳ, v. 814). Compartir la misma forma de la muerte podría pensarse, asimismo, como parte del mal en el que Fedra se transformó para ese otro. Por otra parte, γραφὰς ἔγραψε (v. 1311) puede interpretarse como 'escribió cartas'¹³⁶ o 'talló tabletas' puesto que el verbo γράφω tiene el sentido de 'escribir cartas', pero también '*in magic, invoke a curse upon, Tab.Defix.Aud. 14A 1*' (LSJ, s.v.). Entonces, Eurípides, aquí, podría estar jugando con la polisemia del término, y la diosa podría aludir, con el uso de este verbo, tanto la invocación que se hacía en los *katádesmos* como el grabado de la tableta que se realiza para los conjuros y, además, la inculpación que con todo ello hace de Hipólito, pretendiendo resguardar, paradójicamente, su nobleza con todo ello.

Como señala Mueller (2011, p. 170), la tablilla se distingue por su capacidad de modificar el futuro, más que de cambiar el pasado. En tal sentido, se refuerza su valor como *katádesmos* erótico. Aunque Fedra pretenda autoproteger su *éykleia*, el recurso del que se sirve y las acciones que pone en marcha, en un punto la ponen en cuestión. En el éxodo, se subraya, en cinco ocasiones (vv. 1327-28, 1400, 1403, 1417-18, 1461) que fue Cipris la que planificó la destrucción tanto de Hipólito, como de Fedra y Teseo, para vengarse del comportamiento del joven. Ártemis hace comprender a Teseo y a Hipólito que Fedra fue objeto de los ardides de Afrodita y que la responsabilidad, mayormente, recae sobre la diosa. Aun así, la tensión entre el accionar divino y el humano se pone en evidencia, tanto más con la hipótesis de la asimilación de la tablilla a un *katádesmos* erótico, capaz de arrastrar a Hipólito a un sufrimiento común con Fedra. Por ello, si bien autores como Mueller (2011) consideran que la mirada en torno a la reputación de la esposa de Teseo está fuertemente condicionada por la versión del primer *Hipólito* y que la fama de la reina resulta reivindicada, no deja de ser significativo, para nuestra interpretación, la relación estrecha entre *éykleia*, *déltos* y *katádesmos*.

¹³⁶ Nápoli traduce "escribió falsas cartas".

Conclusiones

Hemos analizado el tema de la *nósos érotos* de Fedra en *Hipólito* de Eurípides. A modo de hipótesis, partimos del hecho de que nuestro poeta trágico retoma la tradición de la enfermedad del amor presente en la lírica arcaica y la resignifica. Tomando en consideración la conclusión de López Férez de que la *nósos érotos* es el hilo conductor y *leidmotiv* de la obra, hemos caracterizado la reelaboración euripídea en *Hipólito* del tópico de la enfermedad amorosa. Nuestro análisis permite concluir que las imágenes y los tópicos de la tradición de esta *nósos* —que reincidentemente aparecen en la lírica arcaica a través de sus diversos subgéneros— resultan reelaborados, en Eurípides, y al ser retomados y resignificados en un nuevo género, se le asocian otros elementos: los *phármaka* y la tablilla. Estos nuevos elementos configuran, con la enfermedad, un todo que fortalece la sintaxis trágica y la unidad de la obra y, a su vez, permiten remarcar la condición de víctima de Fedra, puesto que Afrodita posee la mayor responsabilidad de sus acciones y de su deseo.

Eurípides presenta, también, en *Hipólito* una nueva variante del motivo de Putifar, e incorpora para su tratamiento elementos que se encontraban ya en los dramas anteriores del mismo mito. Fedra parece responder al estereotipo negativo que la mujer poseía en el siglo V a. C. en *Hipólito velado*; sin embargo, en *Hipólito portador de la corona*, la reina está enferma a causa tanto del deseo como de la lucha que lleva a cabo voluntariamente contra esa pasión, lo que atenúa su responsabilidad moral. Hemos examinado, por ello, conjuntamente con los tópicos, los roles de los personajes, en particular de la nodriza, la reina y su hijastro, en las diferentes versiones dramáticas preexistentes, para resaltar su vinculación con los elementos estudiados y el modo en que responden a una reconfiguración tanto del carácter como de la responsabilidad de la protagonista femenina de la tragedia. Pese a la incertidumbre que aporta el material fragmentario, nos es factible confirmar, tras nuestro análisis, la hipótesis tradicionalmente sostenida por la crítica respecto de la imagen negativa de la esposa de Teseo en el drama euripídeo fragmentario y el cambio introducido en la versión conservada.

Fedra, en *Hipólito*, despierta comprensión y compasión por su sufrimiento, un sufrimiento que es producto del deseo y del enfrentamiento con su código moral. Esta presentación de la reina es inusual porque tiene autonomía sobre sus acciones al pretender

deshacerse de su *nósos* y silenciarla, y decidir morir para resguardar su reputación y la de sus hijos.

El silencio es importante en tanto síntoma de la *nósos* de la esposa de Teseo, pero, además, resulta fundamental para el personaje de Hipólito, quien elige autosilenciarse al respetar el juramento dado a la nodriza en el diálogo con su padre. La *sophrosýne*, también, en la reconfiguración de la reina de Atenas, es una innovación con respecto a la versión previa eurípidea, aunque ya se encontraba presente en la obra fragmentaria de Sófocles. En *Hipólito*, se vincula a la lucha contra su enfermedad y al resguardo de su nobleza y, además, Fedra pretende enseñársela a su hijastro, por lo que, en cierto punto, se articula con el recurso de la tableta. Así, en cierta medida, tanto la *sophrosýne* como el silencio devienen autodestructivos para ambos personajes.

La nodriza, por otra parte, colabora en el hecho de derribar las resistencias que su señora opone a la pasión e intenta ayudarla con *phármaka*. Su intervención, en conjunción con Afrodita, resulta fundamental, pues a ambas deben vincularse los paliativos contra el mal (*phármaka* y *déltos*). Ello nos permite concluir que, en la obra, se amalgaman las intenciones de la diosa Cipris con las de la reina a partir de la intromisión de la tablilla que, aunque puede considerarse que no es un elemento completamente innovador respecto de las versiones anteriores, resulta novedoso en su contenido y en su finalidad.

Si bien la sierva se halla alineada con Afrodita cuando le propone usar *phármaka*, Fedra cede, también, y al ceder es, en cierto punto, responsable de la pretensión de apelar a este recurso. No deja de estar reivindicada, entonces, la visión negativa del drama eurípideo precedente. No obstante, parece haber una tensión entre la victimización producto del impacto que le genera la proposición de la esclava y ese “consentimiento” para utilizar estos remedios.

La tablilla reactualiza la cuestión de la moralidad de la esposa de Teseo, ya que la reina participa activamente en la decisión de escribir la inculpación, acusar a Hipólito y desatar, así, la maldición de su esposo. Este objeto traduce la tensión entre su anhelo de querer resguardar la fama y la acción de servirse de este elemento para mantener su *eykleia*. Si bien Fedra pretende autoprotegerse con este recurso, Ártemis, en el éxodo, hace comprender al rey y a su hijo que la reina era objeto de los ardidés de Afrodita.

Los tópicos e imágenes vinculados a la enfermedad del amor presentes ya en la tradición lírica fueron agrupados en campos semánticos según su asociación a la fuerza y la violencia nociva del *éros* o a los efectos que esa violencia desencadena en las víctimas. Esta distinción, en la medida en que destaca la somatización del deseo y entiende la

configuración de esta patología como la idea de intromisión de una fuerza externa extraordinaria e ingobernable, reafirma el carácter de víctima del amante y, por ende, la victimización de Fedra. También, y en otro sentido, resalta el poder del victimario, una divinidad que, como Cipris, opera con una gran fuerza destructiva, una fuerza que se asocia tanto a la venganza contra Hipólito, como a la contraposición, en el plano divino, con Ártemis. Las imágenes del agujón y del viento o soplo, que testimonia la poesía mélica (e.g. Simónides y Safo), se vinculan, a su vez, con la idea de una fuerza punzante, que causa dolor y se abate sobre el individuo, arrebatándolo, por lo que sirven para reforzar la idea de la violencia que se ejerce sobre la reina, significativa en el contexto en el que ella opone resistencia a su pasión. Las metáforas bélicas —que, en la lírica, se relacionan con la asimilación del dolor de la herida y con el combate contra la pasión— sirven para resaltar la angustia de la esposa de Teseo y su silencio. Otras imágenes recuperadas de la tradición literaria arcaica (e.g. el oxímoron “dulce amargo” para caracterizar la pasión, la derrota en el combate contra el *éros*, los síntomas del *éros lysimelés* y del amor como *manía*) contribuyen a reforzar la construcción de la patología amorosa o se resemantizan (e.g. la *ékphrasis* del prado erótico) al servicio de la misma.

El *phármakon* y la tablilla se asocian a la *nósos*, entonces, en un mismo campo semántico sobre la enfermedad. Nos hemos centrado, para el análisis de *Hipólito*, en la ambigüedad del primer término, sus sentidos como medicina o veneno, su valor mágico asociado al destructivo y su relación con la magia y la retórica; y hemos advertido que prima el sentido destructivo fuertemente vinculado a la magia. A su vez, a este juego polisémico, se le suma una complejidad más: los valores diferentes con los que la nodriza y su señora interpretan este paliativo. La tableta, por otra parte, es el remedio posible que encuentra Fedra contra su *nósos*; hemos asociado esta *déltos* a los *katádesmoi* eróticos, y enumerando las características de estos conjuros, hemos podido ver cómo se advierte en la obra su planificación y, posteriormente, su operatividad. Tanto el *phármakon* como la tablilla surgen en un ámbito exclusivamente femenino y se vinculan con Afrodita. Ambos elementos, además, se ligan al ámbito de la magia erótica, a la destrucción y se conectan con el poder de la palabra en el logro de un objetivo ligado al deseo por el otro.

La *déltos* implica una falsa acusación que, en cierta medida, cuestiona la moralidad de Fedra. No obstante, hay una tensión entre esta pseudo incriminación y la victimización de la reina. La esposa de Teseo, por una parte, como ya mencionamos, sufre por la *nósos érotos* inspirada por Cipris y, a su vez, a causa de los síntomas que devienen de la lucha contra esa enfermedad del amor. Además, es víctima de la turbación que le provoca la

propuesta de la nodriza de usar *phármaka*; y si, a todo ello, sumamos la desesperación provocada por la posibilidad de que Hipólito hable con su padre sobre su *éros*, entonces, esta desesperación, también, contribuye a su victimización. Sin embargo, por otra parte, la escritura de la tablilla la configura como partícipe activa de sus acciones; y su responsabilidad de la falsa incriminación —como la asociación de la *déltos* a la práctica de los *katádesmoi* eróticos— cuestiona, en cierta medida, esa reputación que ella misma busca resguardar.

La tablilla no es el único objeto escenográfico relevante en la obra. Este elemento es importante porque articula la primera parte, asociada a Fedra con la segunda, centrada en Hipólito; pero en el escenario, a su vez, se encuentran las estatuas de las diosas Ártemis y Cipris, cuyas epifanías espejadas traducen una contraposición entre la diosa del amor, a quien la reina, especialmente, se encuentra ligada y le rinde culto en el inicio de la obra, y la diosa de los partos y la castidad, que comparte un vínculo cercano con Hipólito.

La *nósos érotos* de Fedra, en síntesis, se compone de elementos de las tradiciones precedentes tanto lírica como dramática, asociadas al motivo de Putifar. ¿Con qué finalidad nuestro poeta retoma, especialmente, la tradición lírica, en sus obras, e incorpora imágenes ya presentes en ésta? En *Hipólito*, con los elementos de la tradición lírica se subraya el sufrimiento, el dolor de la reina y cuán imposible y transgresor es su *éros* y, también, la violencia con la que opera la diosa del amor. De la tradición dramática se recupera la importancia de la *sophrosýne*, la vergüenza, para reforzar la menor responsabilidad que posee la reina en su pasión. El motivo de Putifar resulta así reelaborado notoriamente, y la esposa deviene una mujer que desea, pero más noble. Como en toda tragedia, a los elementos tradicionales se añaden los innovadores: la lucha contra la enfermedad, el *phármakon*, la tablilla y, también, la *sophrosýne* el silencio.

Hemos puesto de manifiesto, así, la integración de los temas de la *nósos*, los *phármaka* y el *katádesmos* erótico a partir de aquello que hemos definido como el eje vertebrador de la obra. Tanto las tradiciones retomadas como los elementos innovadores configuran una imagen positiva, reivindicada Fedra. Si bien hemos señalado puntos de tensión en los que la moralidad de la reina resulta puesta en duda, los tópicos y las imágenes retomados y los elementos novedosos resaltan el resguardo de su nobleza. Ello permite advertir cómo, en el juego entre tradición e innovación el teatro, a través de la voz del poeta, recupera la literatura precedente y la amalgama con elementos nuevos, al servicio de la finalidad que busca.

Bibliografía

I. Instrumenta

a. Ediciones, traducciones y comentarios

- BARRETT, W. S. ed. (1964), *Euripides. Hippolytos*, Oxford.
- CAMPBELL, D. ed. (1982), *Greek Lyric. Sappho & Alcaeus*, Cambridge, MA.
- DIGGLE, J. ed. (1982-94), *Euripidis. Fabulae*, I-III, Oxford.
- FERRATÉ, J. ed. (1968-96), *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona.
- GONZÁLEZ, A. M. & LÓPEZ FÉREZ J. A. (2000), *Tragedias. Alcestis. Medea. Hipólito. Andrómaca. Las Heráclidas. Hécuba*, Madrid.
- HAMILTON, R. ed. (1982), *Euripides's Hippolytus*, Pennsylvania.
- INGBERG, P. (2003), *Safo. Antología*, ed. bilingüe, Buenos Aires.
- KANNICHT, R. (2004), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, V, Göttingen.
- KOVACS, D. ed (1994), *Euripides*, Cambridge.
- LUQUE, A. (2000), *Los dados de Eros. Antología de la poesía erótica griega*, Madrid.
- MEDINA GONZÁLEZ, A. & LÓPEZ FÉREZ, J. A. (1991), *Eurípides. Tragedias I*, Madrid.
- NAPOLI, J. T. (2007), *Eurípides. Tragedias. Alcestis. Medea. Hipólito. Andrómaca*, I, Buenos Aires.
- PAGE, D. ed. (1955), *Sappho and Alcaeus*, Oxford.
- ed. (1962), *Poetae Melici Graeci*, Oxford.
- RADT, S. (1999), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, IV, Göttingen.
- ROTH, P. (2015), *Euripides. Hippolytos*, Berlin-München-Boston.
- Thesaurus Linguae Graecae: a digital library of Greek literature*, Irvine, CA. Versión E [CD ROM], University of California, 2000. Actualizaciones posteriores disponibles en: http://www.tlg.uci.edu/authors/post_tlg_e.php.
- WEST, M. L. (1971-1972), *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum Cantati*, Oxford.

b. Diccionarios, Léxicos, Gramáticas

- ALLEN, J. T. & ITALIE, G. (1970²), *A Concordance to Euripides*, Groningen.

- BENVENISTE, E. (1983), *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, Madrid (tít. original: *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, 1969).
- CHANTRAINE, P. (1968-1980), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, Paris.
- COLLARD, C. (1971), *Supplement to the Allen & Italie Concordance to Euripides*, Groningen.
- CRESPO, E., CONTI, L., MAQUIEIRA, H. (2003), *Sintaxis del griego clásico*, Madrid.
- DAREMBERG, Ch., SAGLIO, E. eds. (1877-1919), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, Paris. Disponible en <http://dagr.univ-tlse2.fr/sdx/dagr/rechercher.xsp>.
- DENNISTON, J. D. (1954²), *The Greek Particles*, rev. by K. J. Dover, Oxford.
- GOODWIN, W. W. (1992), *Syntax of the Moods and Tenses of the Greek Verb*, rewritten and enlarged, Philadelphia.
- HORNBLOWER, S. & SPAWFORTH, A. eds. (1996³), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford.
- LIDDELL, H.G., SCOTT, R., JONES, H.S. (1996⁹), *A Greek-English Lexicon*, with rev. supp., Oxford.
- RIJKSBARON, A. (1984), *The Syntax and Semantics of the Verb in Classical Greek*, Amsterdam.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. et. al. (1989 -), *Diccionario Griego-Español*, Madrid.
- SMYTH, H. (1920), *Greek Grammar*, Cambridge.

Bibliografía crítica

- ADRADOS, F. R. (1959), “El amor en Eurípides”, en AA. VV., *El descubrimiento del amor en Grecia*, Universidad de Madrid, Madrid, pp. 177-200.
- ANDERSON, M. J. (2005), “Myth”, en Gregory, J. ed., *A Companion to Greek Tragedy*, Malden, MA & Oxford, pp. 121-135.
- BELFIORE, E. S. (2000), *Murder among Friends. Violation of Philia in Greek Tragedy*, New York & Oxford.
- BELTRAMETTI, S. (2001), “Al di là del mito di Eros. La tragedia del desiderio proibito nella drammaturgia dei personaggi”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 68, N° 2, pp. 99-12.
- BREMER, J. M. (1975), “The Meadow of Love and two Passages in Euripides’ *Hippolytus*”, *Mnemosyne*, 28.3, pp. 268-280.
- BRILL, S. (2007), “Aphrodite’s Wrath: Eros in Euripides’s *Hippolytus*”, *Symposium: Canadian Journal of Continental Philosophy/Revue canadienne de philosophie continentale*, 11.2, pp. 275-295.

- BURIAN, P. (2003), "Myth into Mythos", en Easterling, P. ed., *The Cambridge Companion to Euripides*, Cambridge, pp. 178-208.
- CAIRNS, D. L. (1993), *Aidôs: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford.
- (2017), "Mind, metaphor and emotion in Euripides (*Hippolytus*) and Seneca (*Phaedra*)", *Maia: Rivista di letteratura classica*, Vol. 69, N° 2, pp. 247-267.
- CALAME, C. (1996), *Eros dans la Grèce Antique*, Belin/París.
- (2021), "Performance and Pragmatics of Erotic Poetry in Archaic and Classical Greece: A Pathology of Sexualities?", en Kanellakis, D., *Pathologies of Love in Classical Literature*, Berlin/Boston, pp. 47-63.
- CHONG-GOSSARD, J. H. (2008), *Gender and Communication in Euripides' Plays. Between Song and Silence*, Leiden/Boston.
- COLLINS, D. (2008), *Magic in the Ancient Greek World*, Oxford.
- CONACHER, D. J. (1998), *Euripides and the Sophists*, London.
- CRAIK, E. (1987), "Euripides' first *Hippolytus*", *Mnemosyne*, 40.4, pp. 137-139.
- DICKIE, M. (2001), *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*, London.
- DURUP, S. (1997), "L'espressione trágica del desiderio amoroso", *L'amore in Grecia*, Roma/Bari.
- EASTERLING, P. ed. (1997), *The Cambridge Companion to Euripides*, Cambridge.
- EBBOTT, M. (2017), "Hippolytus", en McClure, L. ed., *A Companion to Euripides*, Malden, MA & Oxford, pp. 468-482.
- FARAONE, C. (2001), *Ancient Love Magic*, Cambridge.
- GAGER, J. (1992), *Curse Tablets and Binding Spells from Ancient World*, Oxford.
- GAMBON, L. (2009), *La institución imaginaria del oikos en la tragedia de Eurípides*, Bahía Blanca.
- GIBERT, J. C. (1997), "Euripides' *Hippolytus*-plays: which came first", *Classical Quarterly*, 47, pp. 85-97.
- GOFF, B. E. (1990), *The Noose of Words*, Cambridge.
- GOLDHILL, S. (2008[1986]), *Reading Greek Tragedy*, Cambridge.
- GREGORY, J. (1997²), *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Ann Arbor, Michigan.
- ed. (2005), *A Companion to Greek Tragedy*, Malden, MA & Oxford.
- (2013), "The education of Hippolytus" en Kyriakou, P. & Rengakos, A., *Wisdom and Folly in Euripides*, Berlin.
- HUALDEPASCUAL, P. (2016), "Metáforas del amor en la poesía de la Grecia antigua (I): la épica y la lírica arcaicas", *Estudios griegos e indoeuropeos*, 26, Madrid, pp. 17-47.
- IRIARTE, A. (2020), *Feminidades y convivencia política en la antigua Grecia*, Madrid.

- JOUAN, F. (1989-1990), “Femmes ardentes et chastes héros chez Euripide”, *Sacris Erudiri*, 31, pp. 187-208.
- KANELLAKIS, D. (2021), “Introduction”, *Pathologies of Love in Classical Literature*, Berlin/Boston, pp. 1-21.
- KISO, A. (1973), “Sophocles’ Phaedra and the Phaedra of the first *Hippolytus*”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 20, Issue I, pp. 22-36.
- KOKKINI, D. (2013), “The Rejection of erotic Passion by Euripides’ *Hippolytos*”, en Sanders, E. *et alii* eds., *Erôs in Ancient Greece*, Oxford, pp. 67-83.
- KONSTAN, D. (1994), *Sexual Symmetry: Love in the ancient novel and related genres*, Princeton.
- KYRIAKOU, P. & RENGAKOS, A. eds. (2016), *Wisdom and Folly in Euripides*, Berlin.
- LÓPEZ JIMENO, A. (2000), “Maldiciones eróticas y otros encantamientos amorosos: la <<maldición>> del amor”, *Creencias y supersticiones en el mundo clásico y medieval: XIV Jornadas de Estudios Clásicos de Castilla y León*, León, pp. 111-130.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (1989), “Eros en Eurípides. Función dramática”, en *Actas VII Congreso español de estudios clásicos (Madrid, 20-24/04/1987)*, 2, Madrid, pp. 245-251.
- (2020), “Eros en Eurípides”, *Fortunatae*, 31, Madrid, pp. 65-141.
- LUCAS, J. M. (1992), “El motivo de Putifar en la tragedia griega”, en *Epos: Revista de Filología*, N° 8, pp. 37-56 disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=106001>.
- MARKANTONATOS, A. (2020), *Brill’s Companion to Euripides*, Vol. 1, Leiden/Boston.
- MARTÍNEZ, D. (2001), ““May she neither eat nor drink”: Love Magic and Vows of Abstinence”, en Meyer, M. & Mirecki, P., *Ancient Magic and Ritual Power*, Boston.
- MASTRONARDE, D. (2010), *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge.
- MCCLURE, L. (1999), *Spoken like a Woman. Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton.
- MCCLURE, L. ed. (2017), *A Companion to Euripides*, Malden/MA/Oxford.
- MELONE, J. M. (2015), “Dioses y mortales en Hipólito”, en *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, pp. 91-103.
- MILLS, S. (2002), *Euripides: Hippolytus*, London.
- MONTIGLIO, S. (2000), *Silence in the land of Logos*, Princeton.
- MUELLER, M. (2011), “Phaedra’s Defixio: Scripting Sophrosune in Euripides’ *Hippolytus*”, *Classical Antiquity*, Vol. 30, No. 1 (April), pp. 148-177.
- (2020), “*Hippolytus*”, en Markantonatos, A., *Brill’s Companion to Euripides*, Vol. 1, Leiden/Boston.
- NÁPOLI, J.T. (2001), “La locura amorosa en *Hipólito* de Eurípides: análisis filológico de la *môria* femenina”, *Synthesis*, 8, pp. 84-104.

- ODGEN, D. (2002), “Erotic Magic”, *Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Greek and Roman Worlds*, Oxford, pp. 227-244.
- PADEL, R. (1974), “‘Imagery of the Elsewhere’ Two Choral Odes of Euripides”, en *The Classical Quarterly*, Volume 24, Issue 2, pp. 227 - 241.
- (1997[1995]), “Enfermedad, pasión”, en *A quien un dios quiere destruir, antes lo enloquece*, Buenos Aires, pp. 191-199.
- PADUANO, G. (1992), “Représentation et interdiction de l’amour chez Euripide”, en *Dramaturgie et Actualité du Théâtre Antique. Actes du Colloque International de Toulouse, 17-19 Octobre 1991. Pallas. Revue d’Études Antiques*, 38, pp. 259-265.
- POCIÑA, A. & LÓPEZ, A. (2008), *Fedras de ayer y de hoy*, Granada.
- RADEMAKER, A. (2005), *Sophrosyne and the Rhetoric of Self-Restraint*, Leiden.
- RECKFORD, K. (1974), “Phaedra and Pasiphae: The pull backward”, *Transactions of the American Philological Society*, 104, pp. 307-328.
- ROISMAN, H. (1999), *Nothing is as it seems: the tragedy of the implicit in Euripides’ Hippolytus*, Oxford.
- SAVINO, E. (2004), *Eros dulceacre: l’amore nella poesia lirica greca*, Milán.
- SCODEL, R. (2014), *La tragedia griega: una introducción*, México [Tit. orig.: *An introduction to Greek Tragedy*, Cambridge, 2010].
- SEGAL, CH. (1993), *Euripides and the Poetics of Sorrow*, London.
- (1995 [1993]), “El espectador y el oyente”, en Vernant, J. P. ed., *El hombre griego*, Madrid, [Tit. Orig. *L’uomo greco*, Roma, 1991], pp. 229-245.
- SILVA, M. F. (2016), “Historias de amor y adulterio. Las Fedras y las Estenebeas de Eurípides”, *Revista de Estudios Clásicos*, 43, pp. 175-210.
- SOMMERSTEIN, A. (2005), “Tragedy and Myth”, en Bushnell, R. ed., *A Companion to Tragedy*, Oxford, pp 163-180.
- (2010), “They all knew how it was going to end’: tragedy, myth, and the spectator”, *The Tangled Ways of Zeus. And Other Studies in and around Greek Tragedy*, Oxford, pp. 209-223.
- THUMIGER, C. (2013), “Mad Eros and Eroticized Madness in Tragedy”, en Sanders, E., Thumiger, C., Carey, C. & Lowe, N. eds., *Eros in Ancient Greece*, Oxford, pp. 27 – 40.
- (2021), “The Ophthalmology of Lovesickness: Poetry, Philosophy, Medicine”, en Kanellakis, D., *Pathologies of Love in Classical Literature*, Berlin/Boston, pp. 23-46.
- VERNANT, J.-P. (1995 [1993]), *El hombre griego*, Madrid.
- VERNANT, J.-P. & VIDAL NAQUET, P. (1987 [1972]), “Tensiones y ambigüedades en la tragedia griega”, en *Mito y tragedia en la Grecia antigua I*, Madrid, pp. 21-42.
- VIDAL NAQUET, P. (1983), *El cazador negro. Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego*, Barcelona.

- WINKLER, J. (1991), "The Constraints of Eros", en Faraone, C., *Magika Hiera Ancient Greek Magic and Religion*, Oxford, pp. 212-242.
- WRIGHT, M. (2017a), "Myth", en McClure, L. ed., *A Companion to Euripides*, Malden/MA/Oxford, pp. 468-482.
- (2017b), "A lover's discours: Eros in Greek Tragedy", en *Selfhood and the Soul: Essays on Ancient Thought and Literature in Honour of Christopher Gill*, Oxford, pp. 219-242.
- ZEITLIN, F. (1996), "The Power of Aphrodite: Eros and the Boundaries of the Self in Hippolytus", en Zeitlin, F., *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago, pp. 219-284.